

诺顿音乐断代史丛书

中世纪音乐

理查德·霍平 著
伍维曦 译

Richard H. Hoppin

MEDIEVAL MUSIC

SMPH
上海音乐出版社
WWW.SMPH.CN



诺顿音乐断代史丛书（The Norton Introduction to Music History）是美国诺顿出版公司于二十世纪后期策划的一套音乐史系列丛书，共有六部专著组成，分别由各个断代史领域的著名学者执笔，反映了当今音乐研究的新成果，堪称西方音乐断代史论的优秀文本。这六部音乐断代史以周密详实的史实论述、深入地道的音乐剖析、视野广阔的文化诠释和条分缕析的清晰体例赢得了学界的普遍赞誉，在英语世界被广泛采用为音乐专业研究生（及本科生）层面的重要教学和研究参考书目，同时也是广大音乐爱好者深入了解音乐的必备读物。诺顿音乐断代史丛书延续了诺顿出版公司传播音乐学术的优秀传统，为西方音乐历史演进及其人文蕴涵的深入研究提供了引发思考的论域和视角。

《中世纪音乐》　理查德·霍平（Richard H. Hoppin）
《文艺复兴音乐》　阿兰·阿特拉斯（Allan W. Atlas）
《巴洛克音乐》　约翰·沃尔特·希尔（John Walter Hill）
《古典音乐》　菲利普·唐斯（Philip Downs）
《浪漫音乐》　列昂·普兰廷加（Leon Plantinga）
《二十世纪音乐》　罗伯特·摩根（Robert P. Morgan）



分类建议　音乐理论


ISBN 978-7-5523-1584-4
9 787552 315844 >
定价：138.00 元

诺顿音乐断代史丛书

中世纪音乐

图书在版编目（CIP）数据
中世纪音乐 / 理查德·霍平著；伍维曦译. －上海：上海音乐出版社，2018.8
（诺顿音乐断代史丛书）
书名原文：MEDIEVAL MUSIC
ISBN 978-7-5523-1584-4
Ⅰ. 中… Ⅱ. ①理… ②伍… Ⅲ. 音乐史－欧洲－中世纪 Ⅳ. J609.5
中国版本图书馆 CIP 数据核字（2018）第 164135 号

中世纪音乐
理查德·霍平 著
伍维曦 译

出 品 人：费维耀
责任编辑：于　爽
封面设计：陆震伟
印务总监：李霄云

出版：上海世纪出版集团　上海市福建中路 193 号　200001
上海音乐出版社　上海市打浦路 443 号荣科大厦　200023
网址：www.ewen.co
www.smph.cn
发行：上海音乐出版社
印订：上海盛通时代印刷有限公司
开本：640×935　1/16　印张：44.25　插页：4　图、谱、文：708 面
2018 年 8 月第 1 版　2018 年 8 月第 1 次印刷
印数：1－3,000 册
ISBN 978-7-5523-1584-4/J·1466
定价：138.00 元
读者服务热线：（021）64375066　印装质量热线：（021）64310542
反盗版热线：（021）64734302　（021）64375066-241

“十二五”国家重点图书出版规划项目
上海音乐学院国家特色重点学科建设项目
上海音乐学院音乐研究所课题项目

诺顿音乐断代史丛书

中世纪音乐

理查德·霍平 著
伍维曦 译

Richard H. Hoppin



W.W. 诺顿出版有限公司
提供版权
上海音乐出版社

“诺顿音乐断代史丛书”中译本总序

杨燕迪

在音乐史的学术研究中，断代史是一种业已成熟、且具有厚重积累的专门化著述类型。与一般“音乐通史”横贯音乐古今发展的漫长历程不同，音乐断代史着眼于某个相对自足而界限分明的历史分期，以更为精细的眼光和更为仔细的笔触考察与叙述该断代中音乐风格和音乐文化的发展轨迹及内在脉络。而有关西方音乐历史的断代，音乐学界早已达成基本共识——中世纪、文艺复兴、巴洛克、古典、浪漫、二十世纪，这六个断代已经成为西方音乐史研究的基本单位与依据，尽管上述断代的内在义理、年代界限甚至命名称谓仍在不断引发争辩。因此，由各个断代史的权威学者所撰写的通览式专著，就成为各断代史研究的标志性成果和标准性指南。从某种意义上说，这些断代史论著不仅是音乐史教学和研究的权威教材与参考书，也代表着音乐史研究在某一阶段的学术高度和学科水平。

美国纽约的诺顿出版公司［W. W. Norton & Company］系英语世界中最著名的权威教科书和参考书出版社之一，其推出的各学科（包括音乐学科）论著一直被公认是高质量的具有“官方标准”地位的品牌图书。英语世界二十世纪以来诸多具有里程碑意义的音乐学名著都出自这家出版社——其中就包括我们中国读者已经相当熟悉的保罗·亨利·朗的《西方文明中的音乐》。[1] 二十世纪中叶前后，诺顿公司即联手当时美国几位最具代表性的音乐学家推出了一套

1. Paul Henry Lang, *Music In Western Civilization*, New York, 1941. 顾连理、张洪岛、杨燕迪、汤亚汀中译本，贵阳：贵州人民出版社，2000 年版；2009 年重印。

至今仍在发生影响的音乐断代史论著。这其中包括古斯塔夫·里斯的《中世纪音乐》[2] 和《文艺复兴音乐》,[3] 曼弗雷德 · 布考夫策的《巴洛克时代的音乐》,[4] 阿尔弗雷德 · 爱因斯坦的《浪漫时代的音乐》[5] 以及威廉 · 奥斯汀的《二十世纪的音乐》。[6] 这几本既是专著又是教材的断代史，由于作者的权威性和论述的全面性，在很长一段时间中对英语世界乃至世界范围内的音乐史教学和研究产生了不可否认的引领性作用。

时至二十世纪末及新世纪初，上述几部断代史论著自然已不能反映学术研究的进展和思想角度的变迁，况且原来的系列中缺少一本古典时期的专著——这一直是“诺顿老版音乐断代史”的一个缺憾。于是，诺顿公司从 1970 年代开始，约请当今美国各音乐断代史领域中富有声望的顶尖级学者，陆续推出了完整的新版“诺顿音乐断代史丛书”——该丛书的英文原名为 The Norton Introduction to Music History。由于写作和出版的严肃与认真，这套丛书的第一部自 1978 年面世以来，全部六本迟至 2005 年才终于出齐。按出版顺序先后，这六部论著的作者和书名分别是：理查德 · 霍平的《中世纪音乐》;[7] 列昂 · 普兰廷加的《浪漫音乐：十九世纪欧洲音乐风格史》;[8] 罗伯特 · 摩根的《二十世纪音乐：现代欧美音乐风格史》;[9] 菲利普 · 唐斯的《古典音乐：海顿、莫扎特与贝多芬的时代》;[10] 阿兰 · 阿特拉斯的《文艺复兴音乐：西欧的音乐，1400—1600》;[11] 约翰 · 沃尔特 · 希尔的《巴洛克音乐：西欧的音乐，1580—1750》。[12] 这六部论著还配有各位作者专门负责选编的六部谱例荟萃选集 [Anthology]，以进一步

---

2. Gustav Reese, *Music in the Middle Ages*, New York, 1940.
3. Gustav Reese, *Music in the Renaissance*, New York, 1954.
4. Manfred Bukofzer, *Music in the Baroque Era*, New York, 1947.
5. Alfred Einstein, *Music in the Romantic Era*, New York, 1947.
6. William Austin, *Music in the 20th Century*, New York, 1966.
7. Richard H. Hoppin, *Medieval Music*, New York, 1978.
8. Leon Plantinga, *Romantic Music: A History of Musical Style in Nineteenth-Century Europe*, New York, 1984.
9. Robert P. Morgan, *Twentieth-Century Music: A History of Musical Style in Modern Europe and America*, New York, 1991.
10. Philip G. Downs, *Classical Music: the Era of Haydn, Mozart, and Beethoven*, New York, 1992.
11. Allan W. Atlas, *Renaissance Music: Music in Western Europe, 1400-1600*, New York, 1998.
12. John Walter Hill, *Baroque Music: Music in Western Europe, 1580-1750*, New York, 2005.

加强读者对各个断代史中音乐本身的感知和理解。

这六部音乐断代史以周密详实的史实论述、深入地道的音乐剖析、视野广阔的文化诠释和条分缕析的清晰体例赢得了学界的普遍赞誉，在英语世界被广泛采用为音乐专业研究生（及本科生）层面的重要教学和研究参考书目，同时也是广大音乐爱好者深入了解音乐的必备读物。上海音乐出版社与国内音乐学界的相关学者通力合作，决定以认真负责的学术精神实施这一具有重要意义的音乐西学翻译出版工程，是为国内音乐学同仁和众多乐迷朋友的福音。推出这套重要的音乐断代史丛书中译本，必将从根本上改善和推进国内的西方音乐研究、教学与鉴赏，必将有助于国人更加深入地理解和认识西方音乐文化，进而必将对建设中国自己的音乐文化、发展中国自身的音乐事业发挥积极作用。

《诺顿音乐断代史丛书》中译本六卷的总量估计约三百五十万字。我们为此成立了专门的翻译工作委员会，由资深教授领衔把关，制定相关翻译准则，邀请相关青年学者参与翻译工作，并将这一工程纳入学科建设的相关项目计划。我们希望在保持译稿准确性和流畅性的同时，尽量保留和维护原著的学术规格和质量。为此，这套丛书中所有的脚注、参考书目和索引在中译本中都保留了原文，以便读者进一步查阅。音乐方面的专业译名基本以人民音乐出版社的《牛津简明音乐词典》（第四版）为准（但也酌情进行了调整）。由于参与此项翻译工程的人员较多，工作量较大，具体翻译的难点和问题也较多，译稿中存在误差一定在所难免，在此敬请各位读者提出批评指正。

2012 年 12 月于上海音乐学院

欧洲中世纪音乐研究导论（代导读）

伍维曦

一、中世纪音乐史学学科的形成与发展及其在西方音乐史学中的位置

“中世纪”是欧洲历史学研究中特有的时间概念与时段范畴。[1] 然而就古代地中海文明的起源与早期发展及其与以现今西欧为中心的近代西方文明的关系来看，二者并不存在像中国古代历史那样相对稳定的地理特性与文化一贯性。[2] 在公元五世纪之前的以罗马帝国的统治秩序为基础、缔造了“罗马和平”（Pax Romana）和灿烂的地中海文明的西方古代奴隶制社会与公元十五世纪之后逐渐在现今的意大利、法国、英国、德国等地区出现的资本主义近代社会之间，横亘着大约一千年的间隔期；而从地理上看，除去意大利半岛为古代罗马世界的主要文化区外，其他近代西欧的主要国家只不过是古代世界中拉丁文化影响下的半野蛮、甚至未开化的地区，而在古代世界最重要的“高级文明”地区（主要是位于东地中海沿岸的希腊化诸国）在这一千年左右的时间却与拉丁欧洲渐行渐

---

1. 一些中国和日本的史学家，由于受西方史学的影响，也用“中世纪”这一概念来指称各自历史中的某一阶段。将“中世纪”认为是一种具有普遍意义的历时性范畴是危险的，这显然是因为西方在近两百年的文化扩张而将其历史与文明进程中的某种特殊性视为具有普世意义的参照标准。

2. 当然，即使是从西周初期直到十九世纪晚期，古代中国的文化系统也不是单一、线性发展的，而是不断变化的政治性共同体和文化性综合体。外来的文化特质与固有的文明核心的对冲与融合，随时地塑造着特定历史时期的“中国”（参见：许倬云：《我者与他者：中国历史上的内外分际》，三联书店，2010 年）。只是这种“我者”和“他者”间的相互作用和影响，相对于欧洲历史的进程来说（尤其是公元五至八世纪和十五世纪以后），是渐变性的，文化综合体的内在因素始终发挥着主导作用。

远（主要由于东罗马-拜占庭帝国、阿拉伯帝国和奥斯曼土耳其帝国这几个重要政治-文化实体的先后影响），并在随后的历史进程中几乎退出了以现代西欧为中心的"两希"文明的主流（甚至在今日成为与这种狭义的"西方"相对抗冲突的"他者"文明区）。[3] 虽然，近代西欧国家与民族一再强调自身与这种古代地中海文明的直接亲缘与继承关系（无论是文艺复兴时期的意大利人文主义者、路易十四时代的法兰西学院的院士、十九世纪的德国古典学家还是二十世纪的美国保守派政客），但如果跳出这种以近代西欧为中心的"文明正统论"，较为客观地审视古代世界与近代西方的关系，那么至少可以认为：近代西方文明即使算得上是"古代"的继承人，也并非唯一的后裔；而且这种继承关系与其说是血缘上的，莫如说是"被收养"或追认的。[4] 而就连这种"收养观念"，也是来自那些毁灭古代世界的人——按照爱德华·吉本的说法，这些人就是基督教会与蛮族的首领。尽管他们和他们的后代真诚地认为自己是罗马帝国的继承人，但随后的一千年的确在许多方面走向了古代的反面，或者说发展出了完全不同于古希腊人与罗马人的文明特征与文化要素（音乐史的发展是这方面最显著的例证），而正是这些特征和要素真正不间断地进入文艺复兴以后的近代社会并影响了现代西欧社会的面貌。说近代西欧是"中世纪"的唯一继承人（当然，前提是要承认这"中世纪"是拉丁西方在其古代以后的历史发展过程中特有的一个长时段）毫不为过。

然而，这一地区生活在古代与近代之间的人们并没有"中世纪"的观念，虽然他们的时空概念确实与前人及后人都相迥异。从历史文献上看，"中世纪"这一年代术语的产生最早可追溯自十四世纪晚期，一位名为菲利波·维拉尼(Filippo Villani, 1325—1405？)的意大利学者在一篇地理学论文中提到"古世、中世与近世"

---

3. 如果从中国文化本位的视野看，真正的"西方文化"应该包含欧亚大陆上（也包括后来延伸至美洲大陆）所有的印欧语民族（包括古代印度、波斯、希腊、罗马和日耳曼人）和闪含语民族（包括犹太人和阿拉伯人）的文化。而由欧洲人所命名的亚细亚、欧罗巴、近东、远东等地理文化概念（犹如中国古人所说的"西戎、北狄、东夷、南蛮"）也并不能代表从中国文化本身对其之外的世界所做出的空间划分与文化辨识。

4. 自文艺复兴时期以来，"言必称希腊"成为西方知识界的一种习惯，在十八至十九世纪出现的音乐史学科也自然将近代西方音乐文化的源头直接上溯到克里特-迈锡尼文明；然而这种对于古典遗产的专断继承已经遭到质疑。美国音乐史学家理查德·塔鲁斯金在其影响巨大的多卷本音乐通史中断然否定了近代西方音乐是从古希腊发展而来的臆想（详后文），而直接以中世纪为这一漫长历史的滥觞。

（*priscis mediis modernisque temporibus*）的不同；而在十四至十八世纪之间，有许多不同的拉丁语术语被用来指称“中世”（如“media tempora”“media tempestas”“media aetas ”“media antiquitas”“medium tempus”“medium saeculum”等等），到十九世纪西方近代史学形成之际最终定型为“Medium Aveum”，并产生了在各种近代欧洲语文中与之对应的写法。[5] 显然，十五世纪之后的西欧人越来越意识到他们的生活状态与这之前的先人的不同，而这一时期古典语言学的复兴和对古代文学艺术的爱好又使他们强烈地想要回到被其祖先所毁灭的五世纪之前的状态。[6] 到了十九世纪中叶，一些最有影响力的历史学家——如米什莱（Jules Michelet，1798—1874）和布克哈特（Jacobs Burckhardt，1818—1897）——开始使用“文艺复兴”这一术语来指称“中世纪”之后直至十七世纪之前的思想、文化与技术的特质，显然这一术语强烈地暗示着这一时期的人对于古代的向往与对他们的近代的否定；而将“文艺复兴”和“中世纪”的概念运用于历史学研究的人则基本生活在所谓浪漫主义时代。因而，在十九世纪人的观念结构中，“中世纪”的特殊性及其与古、今的差异就更为明显了。

从十八世纪中叶之前的音乐文献来看，欧洲人并没有关于音乐的“历史”概念，也没有有意识地对于音乐的理论、实践、文化与观念的进行历时性叙事。前人留下的理论著作与乐谱很少得到有效地传承和吸收（如十三至十四世纪的许多多声部实践技术对于十五至十六世纪的理论家已经变得模糊不清了，而音乐家们对于上一代之前的“作品”所知甚微）；再加上十五世纪以后的学者普遍热衷复古，对古希腊音乐理论的兴趣远远超过近世。故而，中世纪的音乐信息并不是直接地经过文艺复兴时代传承下来，而是从1750年代开始，随着音乐史学科的萌发与形成，逐渐重新进入西方人文学术的知识体系的。[7]从这个意义上讲，十六至十七世纪好比“中世纪”，而西方音乐的真正源头的“复兴”是从十八世纪后期开始的。

当一般意义的近代历史学在十八世纪形成之际，音乐史作为其分支也开始

---

5. 参见：Christopher Page：“Medieval”，NG2。

6. “古典学”的产生与兴起，对于“中世纪”概念的最终出现有着重要意义。而对古代希腊和拉丁文献的近代学术研究正是“文艺复兴”运动及文化创造的知识基础。参见：Rudolf Pfeiffer：*History of Classical Scholarship: from 1300—1850*, Oxford University Press, 1976。

7. 参见：Glenn Stanley 为 NG2 撰写“Historiography”条目中的“Music-historical thinking before ‘music history’”一节。

萌生（并且比十九世纪才最终出现的“音乐学”要早）。由于西方艺术音乐的许多核心概念——尤其是以乐谱文本为中心的“作品”“作曲家”“作曲”等——在这一时期并未形成，故而早期的音乐史研究其实是古代文献学研究的副产品和一个分支（这也影响到音乐学最初产生时强烈的文本研究倾向与文献学性质）。而自中世纪开始，基于抽象的哲学思辨和数理研究的音乐理论（即“自由七艺”中的“音乐”）就在教会教育以及后来兴起的大学教育中占有一席之地（这一学术传统在拉丁西方从未中断过），因而由德国教会音乐理论家马丁·格贝尔特（Martin Gerbert，1720—1793）在1784年编辑出版的三卷本拉丁文音乐论文集《教会圣乐著作集成》（*Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*，简称“*GS*”）这一最早的中世纪音乐文献汇编所收录的几乎全是音乐理论著作而非中世纪“乐曲”集（我们在这里避免运用“音乐作品”这一十九世纪音乐叙事的习语）。这部文献汇编中的文本“尽管按照现今学术标准来看，含有不少错误，但却是最重要的中世纪音乐和音乐理论的史料编集之一”。[8] 格贝尔特的工作对于其后的中世纪音乐的历史学研究具有开创性的意义，但其学术方法差不多完全来自十六至十七世纪的中世纪拉丁文献学研究，而没有涉及对音乐形态本身的审视与把握。[9]

十九世纪的中世纪音乐史学研究在很大程度上还是延续了十八世纪晚期侧重文献文本和音乐理论的倾向。法国音乐史学家库瑟玛克（Cahrles Edmond Henri de Coussemaker，1805—1876）是这种文献学研究路径的集大成者。库氏所编纂的《新编中世纪音乐著作大系》（*Scriptorum de musica medii aevi nova series*，四卷本，1864—1876，巴黎，简称 *CS*）系对格贝尔特集成的扩充与校订。该集是中世纪音乐文献整理学术史上的里程碑著作，其中发现、整理和收录了大量中世纪音乐理论的原始文献。[10] 一些对后世极为重要的音乐史史料（如曾被

---

8. Howard Serwer：“Gerbert, Martin”，NG2。

9. 与格贝尔特同时期、对中世纪音乐史学具有发轫之功的学者还有著名的英国音乐著作家查尔斯·伯尼（Charles Burney，1726—1814）。伯尼在其《音乐通史》（*General History of Music*）中对于十二至十五世纪音乐的论述也差不多都集中于音乐理论领域，这与其在论述当代部分时大量涉及对音乐本身的研究大相径庭。参见：Christopher Page：“Medieval”，NG2；Kerry S. Grant：“ Burney, Charles” , NG2。

10. 参见：Robert Wangermée：“Coussemaker”，NG2。

归于菲利普 · 德 · 维特里名下的《新艺术》原文整理本就收录于库氏所编的CS 第三卷中）第一次被从手抄本整理成现代版本并纳入文献学视野。库氏的“大系”至今对于中世纪音乐史的研究仍然具有基础性的意义。库瑟玛克所生活的年代，“音乐学”作为一个独立的学科已经建立，十六至十九世纪的许多重要作曲家及其作品的整理和研究工作都取得了极大的进展（例如蒙特威尔第、巴赫、亨德尔、莫扎特、贝多芬、舒伯特、舒曼、肖邦等人），但学者们对于中世纪音乐形态本身的了解依然停留在较为原始的阶段。“这一时期，除圣咏之外，为学者们所知的中世纪乐曲还不到五十首。”[11] 一些对于中世纪音乐理论有很深造诣的大师（如胡戈 · 里曼）对这些理论所探讨的音乐本身却所知甚少；在 1900 年之前，音乐史学家们甚至对“法国新艺术”音乐完全没有概念。对于现今研究者来说耳熟能详的丰富多彩而又历年悠久的各种中世纪多声部和单声部宗教与世俗音乐,都是在二十世纪经过好几代学者的“知识考古”才最终重见天日的。就历时性意义来说，这些乐曲虽然产生时间最早，但它们真正进入现代音乐学的知识领域和现代人的接受视野却是最晚的，在这两极之间是西方音乐乃至整个拉丁西方的文化在十多个世纪的历史演进中所造成的物质与心理、实践与观念上的巨大嬗变，这在某种程度上决定了中世纪音乐史在西方音乐的各个断代研究中既古老又年轻、既富于学术难度又极具想象与创造空间的特质。[12]

---

11. Christopher Page：“Medieval”，NG2。

12. 就十九世纪中世纪音乐的学术史而言，除去单纯的文献学性质的文本整理，涉及音乐形态本身而对后世的研究影响巨大的事件还有法国索莱姆修道院（Solesmes）的本笃会僧侣对格里高利圣咏复原工作。由于圣咏本身在中世纪的传抄就存在大量不确定性，在宗教改革时期又受到了教会人士的随意删改（以 1614 年的所谓“梅迪奇版“[Medicean Edition] 为代表），索莱姆僧侣致力于用文献学的方法尽可能复原与重构格里高利圣咏的中世纪形态，并将其运用于天主教宗教仪式音乐的实践中。这些僧侣们在修道院中建立了一个无比巨大的图书馆，来储藏从全欧洲各地搜集的中世纪手抄本复印件或照片。从 1889 年开始，开始出版他们的研究成果——多卷本的《音乐古文献》（*Paléographie musicale*）包含天主教仪式音乐的主要文献的模真影印本；在搜集和比较了数以百计的古代文献后，他们又完成了包含详细的校勘记和符号对照表的圣咏现代版本。1904 年教皇庇护十世认可了他们的成绩，并将复原后的圣咏作为梵蒂冈官方的礼仪圣咏版本加以使用。梵蒂冈版的《升阶经集》（*Graduale*）和《交替圣咏集》（*Antiphonale*）分别于 1907 年和 1912 年在罗马出版。这两种圣咏集《通用本》（LU，也译为《常用歌集》）又由比利时图尔内（Tournai）德克雷出版社（Desclée）在二十世纪上半叶相继出版。但索莱姆僧侣并非音乐学家，他们的主观意图是从神职人员的角度为宗教仪式提供可靠的圣咏仪式用书，因而其活动并不能完全以中世纪音乐研究学术史的视野来概括；此外他们对圣咏曲调的译写（尤其是节奏的处理）也引起了不少后来的争议，许多问题迄今尚无定论。无论如何，索莱姆僧侣的工作是第一次采用现代文献学的方法对中世纪乐曲的手抄本加

二十世纪上半叶，中世纪音乐的研究有了很大的进展，西方学界在音乐理论文本的搜集整理和圣咏研究两大传统部类之外，开拓了一些重要的新领域（当然前两者也在继续拓展）。这些新领域主要借鉴了仪式学、文学史和语言学的研究成果与方法，为历史音乐学展现了格里高利圣咏的单声部和多声部变体形式、教仪剧、中世纪的单声部俗语歌曲、十三世纪的圣母院乐派、十四世纪的“新艺术”音乐等具有深广学术价值的研究对象。欧洲各国的学者（主要是法、德、英、意诸国）也开始关注到各自国家在中世纪的地域音乐文化，注重将考古、图像、各种俗语文献等资料用于学术研究，十九世纪的学者单纯研究中世纪教会拉丁语文献的状况得到了极大的改变。由于对音乐本身及作曲技术的关注已经成为中世纪音乐研究的核心问题，各种中世纪乐曲的手稿模真本与现代译谱本也开始大量出现，越来越多的“中世纪音乐”开始进入到西方音乐学的知识体系。这一时期中世纪音乐研究的重镇仍然在欧洲大陆（尤其是法、德两国），涌现出一些在各研究领域具有开创性的史学家，如彼得·瓦格纳（Peter Wagner，1865—1931）采用现代音乐学方法对于格里高利圣咏曲调的系统研究和对西班牙圣地亚哥·德·孔波斯德拉大教堂乐曲的调查；约翰内斯·沃尔夫（Johannes Wolf，1869—1947）对“新艺术”音乐和中世纪记谱法及有量音乐理论的开创性研究；阿梅德·加斯杜埃（Amédée Gastoué，1873—1943）对于罗马圣咏的起源及格里高利圣咏现代版本的编订；皮埃尔·奥布里（Pierre Aubry，1874—1910）和让·贝克（Jean Beck，1881—1943）对于特罗巴杜尔和特罗威尔歌曲及《福韦尔传奇》的研究；弗里德利希·路德维希（Friedrich Ludwig，1872—1930）对于十三世纪至十四世纪多声部音乐的研究和编纂马肖音乐作品集的现代版本；弗里德利希·根利希（Friedrich Gennrich，1883—1967）对中世纪法国和德国的单声部歌曲以及圣母院乐派的研究；纪尧姆·德·凡（Guillaume de Van，1906—1949）对马肖的《圣母弥撒》、迪费的作品全集及十四世纪的多声部音乐的整理等。[13]

以整理和比较研究的系列工程，它不仅为二十世纪格里高利圣咏研究的形态学和仪式学研究奠定了基础，而且对其他中世纪音乐的抄本整理工作提供了依据与标准。

13. 有关这些学者的研究著述及在学术史上的地位，可参见NG2中的个人词条。他们中除纪尧姆·德·凡外，均为德、法两国人士；而凡虽出生在美国，但长期在欧洲从事学术活动，并且主要用法文进行著述。

虽然在这一时期，中世纪音乐史研究的学术工作主要是实证性的——尽可能搜集与中世纪宗教和世俗音乐生活与实践有关的史料信息（尤其是各种乐谱资料）并以现代学术手段对其加以整理和出版，对其中一些模糊的历时性信息加以辨正（尤其是手抄本的来源与系统、人物、乐曲和事件的定年、如何在当时的历史语境中理解古代的术语和概念等），从而为二十世纪后半叶的研究奠定了坚实的知识性基础。不过，在一些涉及理解和诠释的重大的理论观点上，学者们也存在争议，尤其中世纪音乐史的下限及其与文艺复兴音乐史的关系这一断代问题。众所周知，西方音乐通史的断代长期以来受到整体历史学、文化史和其他门类艺术史的影响；而中世纪音乐在十四世纪和十五世纪的许多新发展与十六至十七世纪的实践是一脉相承的；许多中世纪音乐的研究者同时也是文艺复兴音乐的专家。争议的焦点主要集中在：（一）音乐史上是否存在一个文艺复兴时期（如果不存在的话，那么中世纪音乐史的下限是否应该延长以包含“晚期中世纪”？）；（二）如果存在文艺复兴音乐的断代史，那么它与中世纪的大致界限在哪里？应该说，对这一问题的争论随着相关史料的日趋增多和所涉及领域的扩大越来越复杂化，直至今日也并未获得定论。[14]

在第二次世界大战前，标志着中世纪音乐史学科已经形成的两部具有总结性质的断代史著作是德国音乐学家海因里希 · 贝塞勒（Heinrich Besseler，1900—1960）的《中世纪与文艺复兴时期的音乐》（*Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*，1931）和美国音乐学家古斯塔夫 · 里斯（Gustave Reese，1899—1977）的《中世纪的音乐》（*Music in the Middle Ages*，1940）。里斯同时也是文艺复兴音乐史专家，著有前者的姊妹篇《文艺复兴的音乐》（*Music in the*

14. 中世纪晚期音乐与文艺复兴的界限确实不那么容易区分，在学术研究中，这两个断代显然比它们和巴洛克以后的时期有着更为密切的联系。相对于“中世纪音乐史”的不存异议，“文艺复兴”这个由安布罗斯等人从布克哈特那里借来的概念一进入音乐史的年代学就饱受争议（参见：Lewis Lockwood：“Renaissance”：“2. Music historiography and the Renaissance”，NG2）。战后出版的十卷本《新牛津音乐史》将1300年之前的中世纪音乐单列为第二卷，又将“新艺术”和文艺复兴放在第三卷，可能是一种折中的做法。由Walter Frisch主编的最新的诺顿西方音乐断代史系列丛书仍然保留了传统的分期方法（其中由Richard Freedman撰写的文艺复兴卷已于2012年出版）；而Richard Taruskin撰述的多卷本西方音乐通史（牛津大学出版社，2005年）的第一卷则径称为“从最早的记谱至十六世纪”。

Renaissance，1954）。[15]

贝塞勒是路德维希的学生，他不仅完成了前者未尽的马肖音乐作品现代全集的编纂工作，[16]而且“凭借这部关于1600年之前的西方音乐的里程碑式著作赢得了国际性声誉”。[17]里斯的《中世纪的音乐》一书则是二十世纪上半叶最重要的一部专门论述十五世纪中叶之前的西欧音乐的学术著作，作者对于此前的相关研究成果进行了充分的吸收与概括，同时也希望为（尤其是美国的）中世纪音乐史学专业的学生提供一本教科书式的研究指南。[18]该书总共由三部分构成，第一部分以导论的性质概述了古代小亚细亚、埃及、希腊和罗马的音乐文化，第二部分专门叙述“1300年之前的西欧单声部音乐”（包含宗教仪式音乐和俗语歌曲），第三部分则从多声部音乐的起源直到十五世纪初期的多声部歌曲（至邓斯泰布尔去世为止）。虽然这种按照单声部和多声部的音高思维将中世纪音乐二

---

15. “中世纪音乐”的作为一个历史断代的性质在十九世纪奥地利音乐史学家安布罗斯（August Wilhelm Ambros，1816—1876）的《音乐通史》（*Geschichte der Musik*，莱比锡，1862—1868）中已有明确体现，该著第二卷“涉及从早期基督教直至中世纪晚期勃艮第多声音乐兴起的漫长时期的西方音乐”（Philip Naegele: “Ambros, August Wilhelm”，*NG2*）。1901年出版的《牛津音乐史》（*Oxford History of Music*）第一卷大约是最早的具有断代史意义的中世纪音乐学术著作，反映了十九世纪的中世纪音乐研究的状况，“在其初版时是一个杰出的贡献”；但该卷于1929年出版的第二版却没有完整地反映近三十年这一学术领域的巨大进展（参见：Gustave Reese: *Music in the Middle Ages*, w. w. Norton& Company, 1940, “Preface”, xii）。另外，法国音乐学家特奥多尔·热罗尔（Théodore Gérold，1866—1956）在1930年代分别出版了两部中世纪音乐史：《中世纪的音乐》（*La musique au Moyen Âge*，巴黎，1932）和《从起源至十四世纪晚期的音乐史》（*Histoire de la musique des origines à la fin du XIVe siècle*，巴黎，1936），这两部著作具有“史话”的性质（热罗尔本人并非专治中世纪音乐者），尤其详于游吟诗人歌曲和中世纪乐器，并且偏重于法国的史料（参见：David Hiley & Jean Gribenski：“Gérold，Théodore”，NG2）。
16. 路德维希在法国文学史家霍普菲勒（Ernest Hoepffner）编订的马肖诗歌全集（巴黎，1911年）的基础上推出了马肖音乐作品全集的头三卷（莱比锡，1926—1929），而包含《圣母弥撒》和行吟曲的第四卷未及出版路氏即去世，遂由贝塞勒根据路氏手稿编订出版（莱比锡，1943年），此系音乐学史上第一部完整的马肖音乐作品的现代全集，对二十世纪的马肖研究影响深远。
17. Pamela M. Potter: “Besseler, Heinrich”，NG2。贝塞勒在“二战”后的学术研究中，对文艺复兴和中世纪的断代史关系进行了全面反思与总结（H. Besseler: “Das Renaissanceproblem in der Musik”，AMw, xxiii ,1966,pp.1–10），在史学观念和叙述结构上他是将“中世纪”和“文艺复兴”作为一个整体来加以审视的（参见：Christopher Page: “Medieval”：“3. Defining ‘medieval music’. (i) Scholarship and chronology”，NG2）。
18. 参见：Gustave Reese: *Music in the Middle Ages*, w. w. Norton& Company, 1940, “Preface”，xii-xvi。

分的写法在现今看来有些难于理解，但里斯的著作还是在许多方面为后来的学术研究树立起了新的标准，尤其是“参考文献的完整丰富、引用材料的精确规范、全书组织结构的条理性和对众多历史事实的清晰安排”都使该著成为二战前音乐断代史写作的样板，尤其是该书对于理论文献和音乐形态并重的研究方法，为战后的中世纪音乐研究树立了准绳。[19]

第二次世界大战前后，包括中世纪音乐研究在内的整体西方音乐学的整体态势发生了重大变化，而在 1940—1950 年代，这种变化主要是由外在的政治、社会与文化因素造成的。由于许多音乐家和音乐学家迫于欧洲大陆的局势（尤其是在音乐学的重镇德国）前往新大陆和美国大学人文学术研究的勃兴，使美国开始成为西方音乐学术的中心，英语日渐成为中世纪音乐研究的主要学术语言，英、美学者的地位开始与德、法学者并驾齐驱了。[20]1940--1950 年代出现了一批杰出的以英语写作的中世纪音乐研究者，他们使这一学科的深度与广度达到了一个新的高度。[21] 其中从德国移居美国的有维利 · 阿佩尔（Wili Apel，1893—1988）[22]、莱奥 · 施拉德（Leo Schrade，1904—1964）[23] 和曼弗雷德 · 布科夫泽尔（Manfred Burkofzer，1910—1955）[24] 等人；有美国本土学者卡尔 · 帕里

---

19. James Haar: “ Reese, Gustave”, NG2。
20. 我们还应该注意到：冷战时期的苏联及东欧音乐学家尽管不是中世纪音乐史研究的重要群体，但在某些特定领域（如拜占庭帝国音乐、中世纪东正教音乐和古斯拉夫俗语歌曲等）却占有权威地位。而意大利和西班牙的音乐学家则在各自地区的一些中世纪音乐品种研究方面拥有领先优势。只是由于各种因素（主要是语言障碍），他们的研究成果几乎不为汉语音乐学界所知，我们只能透过英语研究文献窥见一些豹斑。
21. 关于下述音乐学家的生平事迹、学术成就及其主要贡献，可参见他们 NG2 在中的词条。
22. 阿佩尔对中世纪多声音乐记谱法、十四世纪法国多声部世俗音乐和格里高利圣咏有着精深的研究，他的代表作《格里高利圣咏》（*Gregorian Chant, Burns Oates &Washbourne, Ltd.* 1958）是英语世界中第一部标准的圣咏学术研究指南。这部著作本身也表明了战后英语学界对战前德语学术成果的继承与推进——该著大量吸收了彼得 · 瓦格纳的名著《格里高利旋律导论》（*Einführung in die GregorianishenMedolien*, 1895—1921）中的素材，但同时又不乏原创性见解，成为战后至 1960 年之前该领域最重要的综合性成果。
23. 施拉德是“新艺术”音乐研究专家，其编订的维特里和马肖作品与十四世纪弥撒套曲（作为多卷本系列《十四世纪多声音乐》（*Polyphonic Music of the Fourteenth Century*）的头三卷于 1956 年出版）具有重要的学术地位。
24. 布科夫泽尔是中世纪英国本土音乐文化（尤其是中世纪晚期的英国音乐）这一在战前不受重视、但在战后却越来越重要的学术领域的开拓者，他还是邓斯泰布尔作品现代全集的编订者（1953 年）。

什（Carl Parrish，1904—1965）等；[25] 也有更年轻一代的英国学者如吉尔伯特 · 雷尼（Gilbert Reaney，1924—？）[26] 等。二战后，英语国家的中世纪音乐研究呈现出一体化的趋势，而他们在研究视角与方法上与德语国家的新一代中世纪音乐学者有许多交集与共性，共同成为1950年代至1980年代中世纪音乐史研究的主体。[27] 而在战前对于中世纪音乐研究贡献巨大的法语学术界在战后却相对寂寥，尽管法国是中世纪文明与文化艺术的重镇，并且战后的法国在普通历史学领域涌现出了一大批对于西方人文学界具有绝对影响力的中世纪史学大师与思想家（如费尔南 · 布罗戴尔、乔治 · 杜比、米歇尔 · 福科、艾玛努艾尔 · 勒华拉杜里、雅克 · 勒高夫等），但由于种种原因，法语音乐学家在整个西方中世纪音乐研究领域的主导地位却消失了。[28]

1950—1960年代，已隐然成为西方音乐史学研究中心的英语学术界最重要的集成性成果当属十卷本的《新牛津音乐史》的问世。这套体现了从十九世纪中叶

---

25. 帕里什是中世纪记谱法专家，其《中世纪音乐记谱法》（*The Notation of Medieval Music, Pendragon Press*, 1978）是战后这一领域的标准研究著作。

26. 雷尼是十四世纪"新艺术"音乐（尤其是科隆的弗朗哥、马肖、维特里和《福维尔传奇》）的重要研究者，同时对于中世纪音乐文献学有很深造诣。

27. 战后德国中世纪音乐研究的代表有女音乐学家乌萨拉 · 君特（1927— ），她是"新艺术"和十四至十五世纪之交"矫饰派"的重要研究者（参见：Hans Heinrich Eggerbrecht: "Günther, Ursula", NGII，2001）。此外汉斯 · 海因里希 · 埃格布雷希特（1919—1999）在中世纪音乐术语学方面进行了卓越的探究（参见：Carl Dahlhaus/Christian Berger:" Eggerbrecht, Hans Heinrich", NG2, 2001）。埃格布雷希特的重要著作《西方音乐》（*Musikim Abendland: Prozesse und Stationenvom Mittelalterbis zur Gegenwart*, *Munich*, 1991）有刘经树中译本（湖南文艺出版社，2005年），其中前四章（从卡洛林时代直至十四世纪晚期）反映了他对于中世纪音乐的基本看法，其中不乏独到的创见（尤其是穿插在这部分叙述中的六节"反思"）。

28. 战后初期值得一提的法国中世纪音乐研究家有阿尔芒 · 马夏贝（Armand Machabey, 1886—1966）和雅克 · 夏伊勒（Jacques Chailley，1910—1999）。前者著有一部极有学术价值的马肖评传（*Guillaume de Machault, 130?–1377: la vie et l'oeuvre musicale*，1955）；后者则是一位毕生致力于中世纪音乐复兴的史学家（夏伊勒同时也是作曲家和理论家，创作有大量作品并撰写了许多音乐理论与分析文章），其代表性著作是《中世纪音乐史》（*Histoire musicale du Moyen Age*，1950），该书在法国音乐学界有巨大影响力。此外，二战后的法国学者虽然不如英美和德国学者在作曲家和作品研究方面取得了巨大成果，但在与中世纪法国有关的文献整理与考证、音乐理论与分析研究方面仍然有自身的积累和特色，代表性人物如米歇尔 · 于格洛（Michel Huglo，1921—）对于相关学术领域也做出了很大贡献。

直至二十世纪中叶音乐史学术积累的多卷本西方音乐通史其实也可以视作一套大型的断代史丛书，是二战后走向成熟的一批最优秀的音乐史学家（并不限于英语世界的学者）集体劳动的结晶。其中与中世纪音乐有关的是第二卷“1300年前的早期中世纪音乐”和第三卷“中世纪与文艺复兴（约1300—1540）”。[29] 虽然在现今看来，学界对这两卷中的许多具体论题已经出现了全新的认识（尤其是第二卷中的内容），从而表明距今最为久远的中世纪其实是西方音乐各个断代史中发展最快的领域，[30] 但这两卷著作对于中世纪音乐史这一学科的研究对象、基本方法及历史编纂学都产生了巨大的影响，其中一些章节的学术价值直至今日仍然不可忽视。[31]1960—1970年代，是以音乐形态为核心关注点的二十世纪中世纪音乐学术史上实证性和考据性研究迅猛发展的时期，对于音乐理论、仪式圣咏、早期多声音乐、俗语歌曲、教仪剧以及十四世纪音乐的手抄本文献的搜集、整理和解读，在数量和质量上，远远超过了之前的总和，中世纪音乐研究的科学性、精确性和技术性水平有了质的提升。一批战后培育的中世纪音乐史学家在这一时期迅速成长。对这些研究成果的总结与集合，凝结在了美国音乐学家理查德 · 霍平（1913—1991）为诺顿音乐断代史导论丛书而撰写的《中世纪音乐》上。[32] 该书在问世之后，

---

29. Dom Anselm Hughes(ed.): *NOHM(Vol.II): The Early Medieval up to 1300*, Oxford University Press, 1954；Dom Anselm Hughes & Gerald Abraham (ed.): *NOHM(Vol.III): Ars Nova and Renaissance, 1300—1540*, Oxford University Press, 1960。

30. 该卷在1990年出了R. Crocker和D.Hiley主编的新版（Richard Croker &Hiley David: *New Oxford History of Western Music II*, *New edition: Early Medieval Music up to 1300*, Oxford University Press, 1990），内容相对于老版改动较大，这也是《新牛津音乐史》十卷本中迄今唯一出了修订版的一卷。

31. 例如：从历史编纂学的角度看，《新牛津音乐史》的分卷表明了十四世纪与十三世纪之前的中世纪音乐的巨大差异，这一观点迄今已成为学界共识；但其第三卷的内容设计隐然暗示了“新艺术”这一原来指称十四世纪法国音乐的术语可以适用于整个十四世纪和十五世纪初的西欧音乐，并强调了“中世纪晚期音乐”与文艺复兴音乐史的共性（虽然编者称第二卷为“早期中世纪”，似乎并未否认“新艺术”属于“晚期中世纪”），这当然与主张1300—1450年这一时期应包含在中世纪音乐史断代内的学者不尽一致，但对于一些质疑中世纪 / 文艺复兴断代方式甚至否认存在“文艺复兴”断代的学者却有所呼应（如塔鲁斯金独自撰写的多卷本《牛津西方音乐史》[2005] 的第一卷即从中世纪初期直至十六世纪晚期，将其视为一个整体加以叙述）。

32. Richard Hoppin: Medieval Music, w. w. Norton&Company, 1978；还有同一著者编著的配套谱例集 Anthology of Medieval Music, w. w. Norton&Company, 1978。这部著作及配套的谱例集在1992年还出版了法语译本。

获得学界一致好评，被誉为该领域“标准的参考著作”。[33] 该书附有详细的说明性的文献提要，介绍了各个专题领域的一手文献和有价值的代表性研究成果（包括用英语、法语、德语、意大利语和西班牙语写成的论著）。在研究方法上，霍平的《中世纪音乐》鲜明地体现了以文本考据和形态分析为基础的实证主义学风；同时高度重视仪式环境、音乐－文本关系和中世纪音乐的现代演绎。这种学术倾向在其后的十年间基本得到延续，一些本书中尚无定论的实证性问题在 1980 年代得以解决。[34]

二、中世纪音乐史学研究的对象、范围、基本方法与构成

如前所述，作为历史音乐学中历时性最古老的断代史领域，中世纪音乐研究却是一个相对年轻的学科——这在很大程度上也是由于中世纪距离西方艺术音乐经典化的年代（所谓“古典”“浪漫”时期）最远所致。同时，中世纪音乐史学虽然有着与其他断代史相同的核心内容——主要着眼于音乐音响的形态及其载体的观察、分析及解释，但由于中世纪音乐文化本身的特殊性，许多对于其他断代史适用的历史音乐学核心范畴（如作曲家、作品、文本、风格、体裁等）却不能适用于（至少不完全适用于）对中世纪音乐的理解；而对一些其他断代史研究也同样关注的问题（如乐谱的校订、音乐理论、音乐的表演等）在中世纪音乐中却存在很大的不确定性，必须借助许多专门化的研究技术与手段；此外，中世纪音乐史最大的特殊性在于：存在许多其他断代史所没有的特有研究对象与极其广阔的外延，需要比其他断代研究借助更多人文学科（如古典学、神学、宗教仪式学、人类学、图像学、文学史、思想史、美术史、社会生活史等）的知识与理论，其实这也正是中世纪音乐史研究中最具魅力之处。

---

33. Paula Morgan: “ Richard Hoppin”，NG2.

34. 同时期出现的几部中世纪音乐断代史也具有相似的特征，如意大利音乐史学家 Julio Cattin 和 Alberto Gallo 共同编著的两卷本《中世纪音乐史》（英译本 *Music of The Middle Ages I&II*，Cambridge University Press，1983；1985）、美国音乐学家 Jeremy Judkin 的《欧洲中世纪音乐》（*Music in Medieval Europe*，Prentice Hall，1989，有余志刚中译本，中央音乐学院出版社，2005 年）以及前面提及的《新牛津音乐史》第二卷的修订版（1990）。

理查德·霍平的《中世纪音乐》作为中世纪音乐研究史上里程碑式的著作问世前后，也正是西方的这一研究领域形成自身较为稳定的研究对象、所属范围、基本方法与主要的专门分支的阶段，这在1980年出版的《新格罗夫音乐和音乐家词典》（第一版）中也有集中反映。可以说，在2000年之前的中世纪音乐研究，大致是按照这一时期所形成的方法和路径在进行着；而就知识性积累的学术生产而言，这种方法和路径也一直延续至今并可能在未来持续相当长的时间。[35]

历史学研究以文献为基础。中世纪音乐文献相对于后世而言，有两大特点：一为几乎全部采用中世纪拉丁文撰写（这是中世纪最主要的书面语文和天主教教会人士进行学术活动的唯一共同语文）；二是全部为手抄本形态（印刷术直至文艺复兴时期才在欧洲出现）。在实证主义方法对音乐学研究具有主导意义的年代，这两个特点造成了中世纪音乐研究的基本方法与主要成果：运用文献学方法研究抄本的形式、抄写地点与年代（包括内容相同的不同抄本的之间的源流关系），确定其确切内容（包括修正其中的各种讹误），将其翻译为各种现代西方语文，并对其内容（包括文本中的文字、乐谱与图像）进行分析与阐释。在涉及乐器和音乐实践等问题时，由于中世纪历年久远，实物存世极少，对于现存的中世纪建筑物（主要是罗曼式和哥特式教堂）中的雕塑、壁画运用图像学方法加以审视，也就成为实证性研究的又一基本方法（由于中世纪美术的技法观念与文艺复兴之后有根本不同，如何从实证性角度理解这些图像中的信息又成为学术考证的焦点）。如果从“知识性”角度（即由编年史素材提供的各种类型的事实性信息）视之，中世纪音乐史应该主要包

---

35. 霍平的专著（1978）和《新格罗夫音乐和音乐家词典》第一版（1980）中的中世纪音乐相关条目，主要反映了上世纪八十年代之前西方中世纪音乐史研究的现状。而1980年代出现的一些代表性研究成果，则可见于Jeremy Judkin的*Music in Medieval Europe*（Prentice Hall，1989，余志刚中译本，中央音乐学院出版社，2005年）、James McKinnon主编的*Antiquity and the Middle Ages*（Granada Group and The Macmillan Press Ltd,1990）以及《新牛津音乐史》第二卷的修订版（1990）。1990年代初期出版的两部工具性中世纪研究导读也可作参考：Tess Knighton & David Fallows（ed.）: *Companion to Medieval and Renaissance Music*（University of California Press, 1992）和Gérard Le Vot: *Vocabulaire de la Musique Médiéval*（Minerve, 1993）。2001年推出的《新格罗夫音乐和音乐家词典》第二版在实证性内容方面对1980版仍然有着大量的承袭；当然1980—2000年间出现的“知识性的”新成果也较为全面地反映在了“新格罗夫”第二版中。

含如下基本分支：[36]

1. 中世纪音乐文献的发掘、整理、编辑与现代版本

史料是音乐史学研究的基础。中世纪欧洲是一个手抄文本的时代，其与音乐相关的文献的文本形态与保存方式与印刷术时代有很大的差异；由于历年久远，许多文献的定年和归属并不清楚，其内容的真伪也存在很大问题。“在我们用于重构中世纪音乐历程的所有材料之中，手抄本是最为重要的，但也是最具不确定性的。”[37] 这一时期的绝大多数音乐文献都以中世纪拉丁文写成，对其文本含义的解释也常常存在争议；而大量形态各异的古谱（无论是实践性乐曲集中的记谱还是音乐理论著述中的曲例）的现代解译更是极为复杂的技术性问题。从十八世纪后半叶开始，这些对于史料的发掘、整理、编辑与出版现代版本的工作，就一直是数代学者殚精竭虑的事业（见前文）。在第二次世纪大战之后，尽管以形态分析和风格、体裁（类型）研究为基础的中世纪音乐学术体系已经形成，但与史料文本有关的基础性工作仍然持续开展。[38] 尤其是随着英语成为中世纪音

---

36. 限于笔者本人能力，以下所提及的研究文献以英语论著为主。一些侧重于既有的研究框架关注知识性信息的近期文献也在各分支后列出。而在方法论和理论性视野上有较大创新之处的文献（也包含一些 2000 年之前）的论述则见本文第三节。

37. Emma Dillon: “Music manuscripts”, Mark Everist (ed.): *The Cambridge Companion to Medieval Music*, Cambridge University Press,2011, p.291.

38. 例如菲利普·德·维特里的论文《新艺术》是中世纪晚期音乐理论和记谱法方面的一篇重要文献，十四世纪法国音乐的“新艺术”（Ars Nova）风格即以此得名。有关这一重要史料文献在文本整理及其与维特里的关系问题，在战后出现了大量研究成果。如对这篇论文的拉丁文文本进行整理和校刊的论文就有：Gilbert Reaney, Andre Gilles and Jean Maillard: “The Ars Nova of Philippe de Vitry”, *Musica Disciplina*, Vol.10, 1956，pp.5-33；Jean Maillard &André Gilles: “Note sur Trois Motets Fantomes de l’Ars Nova de Philippe de Vitry , Revue de Musicologie, Vol. 38, No. 114 , 1956, pp. 147-150；André Gilles: “Contribution à un inventaire analytique des manuscrits intéressant l’Ars Nova de Philippe de Vitry”, *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, Vol. 10, No.3/4 (1956), pp. 149-154；André Gilles：“Un Temoignage inédit de l’enseignement de Philippe de Vitry”, *Musica Disciplina*, Vol. 10 (1956), pp. 35-53；Gilbert Reaney, Andre Gilles and Jean Maillard: “The Ars Nova of Philippe de Vitry”, *Musica Disciplina*, Vol.11, 1957, pp.12-30；André Gilles&Jean Maillard and Gilbert Reaney：“Philippe de Vitry - Ars Nova”, *Musica Disciplina*；Vol. 11 (1957), pp. 12-30 ；A. Gilles&G. Reaney: “A New Source for the Ars Nova of Philippe de Vitry”, *Musica Disciplina*, Vol. 12 (1958), pp. 59-66；GilbertReaney: “A Postscript to Philippe de Vitry’s Ars Nova”, *Musica Disciplina*, Vol. 14 (1960), pp. 29-31；Daniel

乐研究的重要工具语言，英、美学者在对音乐史料的英译与校注工作方面出现了许多成果。对于中国的欧洲中世纪音乐研究者而言，这些古代音乐文献的现代英译本显然是十分有用的辅助工具。[39]

对于音乐史学研究的特殊而又核心性的史料文献类型——实践性乐谱集的整理和现代转译工作，在战后取得了更为重要的成绩。以抄本形式保存的中世纪音乐曲谱大致可以分为几种类型：（1）用于记录单声部仪式圣咏的礼仪用书；（2）早期多声部音乐文献；（3）十三世纪的多声部曲集；（4）搜集保存俗语歌曲的总集；（5）十四世纪至十五世纪初期的音乐文献。[40] 进行手抄本音乐文献的研究整理是一个将音乐史学和文献学、版本学结合的学术领域，尤其是在文献的定年、作者或抄写者推定、文本的传承谱系、文本形态和内容的描述以及现

Leech-Wilkinson: "The Emergence of ars nova", *The Journal of Musicology,* Vol. 13, No. 3, 1995, pp. 285-317 等。而列昂·普兰廷加的"维特里的《新艺术》英译"是对这一文献的第一个完整的英语译本（Leon Plantinga: "An English translation of Vitry's Ars Nova", *Journal of Music Theory*, 1961）；萨拉·富勒的论文"一篇十四世纪的虚幻论文？《新艺术》"则通过文献学和版本学的方法、结合历史语境中的音乐理论和教学传统，对于《新艺术》和维特里的关系提出极具启发性的创见（Sarah Fuller："A Phantom Treatise of the Fourteenth Century? The Ars Nova", *The Journal of Musicology*, Vol. 4, No. 1 , Winter, 1985—1986, pp. 23-50）。

39. 在英语世界，有关中世纪重要音乐文献的选介的史料集当属奥利弗·斯特朗克选编和译注的《音乐史史料读本》的第一分册（Olivier Strunk, selected & annotated: *Source Reading in Music History*, W.W. Norton & Company, 1950）；在上个世纪末期，莱奥·特来特勒又为这部影响深远的文本推出了新版（Olivier Strunk，selected & annotated, revised edition, G.E. by Leo Treitler: *Source Readings in Music History*, W.W. Norton & Company, 1998），该版本在内容和规模上有了很大的调整与扩充，其中第二卷为有关中世纪音乐的部分。此外，詹姆斯·麦金农编译的《早期基督教文献中的音乐》（James Mckinnon: *Music in early Christian literature*, Cambridge University Press, 1987）包含了许多有关古代晚期和中世纪初期教会音乐实践与思想的史料。而中世纪教会人士的音乐理论著述也多有现代英译本或其他西方语言译本，读者可参见：托马斯·克里斯坦森主编的《剑桥西方音乐理论发展史》（Thomas Christensen (ed.): *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge University Press, 2002；任达敏中译本，上海音乐出版社 2011 年）与中世纪有关的各章节后的"文献要目"中的"一手文献"或"史料与译本"部分。近年来，一些重要的中世纪音乐理论文献也有了中文译注本，如林敬和："伊西多尔《关于词源的二十卷书》中对音乐的论述",《中央音乐学院学报》,2004 年 3-4 期；伍维曦："菲利普·德·维特里和《新艺术》：评介与节译",《音乐研究》2014 年 3 期。

40. 参见：Emma Dillon: "Music manuscripts", Mark Everist (ed.): *The Cambridge Companion to Medieval Music*, Cambridge University Press,2011, pp.296-315.

代五线谱本的转译上，涉及到中世纪写本学方面的许多技术和知识。[41] 由于我国很早就进入印刷术时代，对于抄本的研究在中国传统学术中相对薄弱，中国古代音乐文献大多为印刷本的传世文献，对于我国的音乐学者而言，欧洲中世纪音乐抄本是一个有待于不断深入探寻的全新世界。[42]

2. 中世纪音乐理论及记谱法的研究

音乐理论是西方人文学术中历史最为悠久的学科之一，中世纪初期的教父们传承古希腊思想家和古代拉丁学者的乐学与律学理论（尽管含有大量误读与修正），成为了中世纪天主教学术体系的重要成分（列为"自由七艺"之一），也开始了天主教学者在音乐理论方面的新创造，这一学术传统从十二世纪开始逐

---

41. 如 Gilbert Reaney 发现和研究保存阿维尼翁音乐曲目的"香蒂利藏稿"（Chantilly Codex）的论文："The Manuscript Chantilly, Musée Condé 1047"，*Musica Disciplina*, Vol. 8 (1954), pp. 59-113 和 "A Postscript to 'The Manuscript Chantilly, Musee Conde 1047'"，*Musica Disciplina*, Vol.10, 1956。Leo Schrade 研究十四世纪多声部弥撒套曲之一的《图卢兹弥撒》的论文："The Mass of Toulouse"，*Revue belge de Musicologie /Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, Vol. 8, No. 24 (1954), pp. 84-96。Margaret Bent 和 Andrew Hughes 对英国"老霍尔藏稿"的研究：Margaret Bent: "Initial Letters in the Old Hall Manuscript"，*Music & Letters*, Vol. 47, No. 3 (Jul., 1966), pp. 225-238；Andrew Hughes and Margaret Bent: "The Old Hall Manuscript"，*Musica Disciplina*, Vol. 21 (1967), pp. 97-147；Margaret Bent: "Sources of the Old Hall Music"，*Proceedings of the Royal Musical Association,* 94th Sess. (1967—1968), pp. 19-35 和 "The Old Hall Manuscript"，Early Music, Vol. 2, No. 1 (Jan., 1974), pp. 2-14。而 Gilbert Reaney 的论文 "The Question of Authorship in the Medieval Treatises on Music"（*Musica Disciplina*, Vol. 18 , 1964) 和 Margaret Bent 的论文 "Editing early music: the dilemma of translation"（*Early Music*, Vol.22, 1994 ）则是讨论抄本研究整理的技术问题的代表性文献。当代西方学者对中世纪抄本中的音乐曲目进行整理校勘的成果亦不甚枚举，笔者所见的一个范例，是比利时学者 Michel Huglo 等人对十四世纪一部重要的多声部弥撒套曲《图尔内弥撒》进行的文本研究和现代转写本（Michel Huglo etc.: La Messe de Tournai: Etude et nouvelle transcription, Tournai, Archives du Chapitre Cathédral de Tournai et Université Catholique de Louvain, 1988），参见伍维曦："《图尔内弥撒》与中世纪晚期多声部弥撒套曲的体裁特性"，《中央音乐学院学报》，2012 年第 2 期。在中世纪实践性乐曲的总集编纂上，战后西方音乐史学界也取得了巨大成就，如莱奥·施拉德等学者编辑整理的多卷本曲集《十四世纪的多声部音乐》（*Polyphonic Music of the Fourteenth Century*，摩纳哥，1956 年起开始出版）是对中世纪晚期多声部音乐作品整理和翻译的重要丛刊。

42. 近年来，在中文语境中已经出现了一些介绍和研究中世纪音乐写本的有价值的学术论文，如：梁雪菲的"北德中世纪晚期修女院音乐写本——Wienhausen, Klosterarchiv, Hs.34.b 的写本学研究"（《乐府新声》2012 年第 2、3 期）。

渐被中世纪大学所继承，又辗转传承至今。尽管限于各种原因，中世纪和近代的学者未必有现今意义上的学术史自觉意识，但大量中世纪音乐理论文献确实被保存了下来，并且从十八世纪晚期开始，逐渐进入现代学术研究的视野与系统。由于从事音乐理论研究的天主教人士同时也从事仪式圣咏的制作与演唱实践，故而在这一理论体系中产生了基于素歌的中世纪记谱法，后者从最简单原始的音高提示符号逐渐发展成能准确记写多声部音乐的音高与节奏的表记系统，并反过来极大地影响了音乐的制作过程（产生了“作曲”这一西方文化特有的现象）。记谱法是中世纪音乐理论中与实践关系最为密切的部分，也一直是中世纪音乐史关注的学术重点。[43] 此外，尽管音乐哲学（美学）的研究在当下西方音乐学界是一个较为薄弱的环节，但在中世纪音乐研究的框架中，这一部分内容往往是从对于音乐理论文本的解读中延伸出来的，但其落脚点却与关注技术与语法问题的音乐理论有所不同，而是与中世纪哲学、文艺理论及思想史息息相关。[44]

---

43. 有关中世纪教会学者的音乐理论研究及记谱法沿革的一般性历史描述，可以参见托马斯 · 克里斯坦森主编的《剑桥西方音乐理论发展史》中译本的第五、第六、第十一、第十五和第二十章；祁宜婷：“西方中世纪音乐记谱法的历史考察”，《交响》（西安音乐学院学报）2013 年第 2 期。此外理查德 · 柯罗克的论文集《中世纪音乐理论和早期继叙咏研究》（*Richard Croker: Studies in Medieval Music Theory and the Early Sequence*, Variorum, 1997）涉及到中世纪音乐理论中一些基础性问题，也值得参考。有关中世纪音乐理论的基本要点及其与音乐实践关系的新近研究态势的论述，还可参考：Dolores Pesce: “Theory and Notation”; Peter M. Lefferts: “Compositional trajectories”，见：Mark Everist (ed.): *The Cambridge Companion to Medieval Music*, Cambridge University Press,2011, pp.225-240、276-290（尤其是这两章尾注中提到的文献）。有关中世纪及早期音乐的分析及理论问题，可参见：C. C. Judd（edit.）: *Tonal Structures in Early Music*, Garland Publishing, Inc. 2000，尤其是 Margaret Bent 撰写的“早期音乐的语法：分析的前提”（“The Grammar of Early Music: Preconditions for Analysis”）一章（ibid.pp.15-60）。Charles M. Atkinson 的专著 *The Critical Nexus: Tone-System, Mode and Notation in Early Medieval Music*（Oxford University Press, 2009）基于传统的文献梳理和文本对读的方式，对古代音乐理论遗产的拉丁化以及中世纪音乐理论的核心范畴与体系的生成进行了深入研究与阐释。

44. 这方面的研究文献，如：Leo Schrade：“Music in the Philosophy of Boethius”, Musical Quarterly, Vol. 33, No. 2 (Apr., 1947)；Robert Magnan: “Eustache Deschamps and Hid Double: ‘MusiqueNaturele’ and ‘MusiqueArtificiele’”, Ars Lyrica,7,1993；Robert Mullaly: “Johannes de Grocheo’s ‘Musica Vulgaris’”, Music & Letter Vol.79, 1998 等。尤其是美国音乐学家特来特勒（Leo Treitlor）近年来发表的论文“Being at a Loss for Words”（Reflections on Musical Meaning and Its Representations, Indianan University Press, 2011, pp.32-49）从语言学、心理学、符号学和哲学的维度，对中世纪音乐理论文献中所透露出的对于音乐作为语义系统的本质的理解的内涵与外延进行了创造性的思考与设问。

3. 基督教仪式圣咏及其衍生音乐类型的研究

自中世纪开始，以罗马主教为首的天主教会就不仅是整个拉丁西方的独一意识形态支柱，而且是最强有力和稳定的统一性政治实体与社会组织。以弥撒和日课为核心的天主教仪式，对于全民基督徒的西欧统治者和人民有着特殊的心理和文化意义。在历代教皇与世俗统治者的提倡与推行下，以“格里高利圣咏”为名的天主教仪式音乐在整个中世纪被创制、完善与发展，成为中世纪音乐研究中最重要的单声部形态种类。[45]

此外，在整个中世纪，东罗马帝国（拜占庭帝国）一直持续存在，拜占庭圣咏不仅是中世纪基督教仪式音乐的重要成分，而且早期的希腊语圣咏其实是拉丁圣咏的主要来源，在拜占庭灭亡后又被东正教诸国延续，但由于历史原因，对拜占庭圣咏的研究一直远远落后于对拉丁语圣咏的研究；而在拉丁欧洲，除了罗马公教会一手制定的格里高利圣咏之外，在中世纪初期教皇对于整个西欧的统治力并未稳固之际还存在不少其他类型的仪式圣咏（如米兰的安布罗斯圣咏、南意大利的贝内文托圣咏、不列颠岛的凯尔特圣咏、西班牙的莫萨拉比克圣咏以及高卢本地圣咏等），这些富于地域特色的仪式音乐在中世纪结束之前几乎都被压制毁灭而退出了实践领域，对这些圣咏的研究与复原在二十世纪后半叶也成为西方音乐学家关注的热点，出现了不少重要成果。[46]

---

45. 有关格里高利圣咏的基本内容及中世纪礼拜仪式的轮廓及代表性研究文献，可参见：Willi Apel: *Gregorian Chant*, Burns Oates &Washbourne, Ltd.1958；John Harper: *The Forms and Orders of Western Liturgy*, Clarendon Press, 1991。此外，由 Richard Crocker 为修订重版的《新牛津音乐史》第二卷撰写的与圣咏有关的各章和《新格罗夫音乐和音乐家词典》（第二版）中与圣咏相关的词条也反映了这一复杂而重要的研究领域在二十世纪最后二十年的研究态势。有关素歌研究在二十一世纪的一些最新代表性研究成果，读者还可以参考：Susan Boynton: “Plainsong” (*The Cambridge Companion to Medieval Music*, Cambridge University Press, 2011, pp. 9-25) 和 Sam Barrett: “Music and Liturgy” (ibid. pp.185-204) 正文及其注释。

46. 1990 年修订重版的《新牛津音乐史》第二卷集中体现了二战以后（尤其是 1960 年代以后）西方音乐学界对于早期各种基督教圣咏、拜占庭圣咏、格里高利体系之外的西欧圣咏的实证性研究成果。其中 Milos Velimirovic 撰写的“叙利亚、亚美尼亚、埃及和埃塞俄比亚的基督教圣咏”（*NOHWM II,[New edition]: Early Medieval Music up to 1300*, Oxford University Press, 1990, pp. 3-25）对古代至中世纪的这些地区的基督教仪式音乐状况进行了较为全面的描述；而 Kenneth Levy 撰写的“罗马传统之外的拉丁圣咏”（ibid.pp.

随着历史的进程，格里高利圣咏在正规的仪式之外，又出现了一些在单声部音乐思维下对仪式圣咏进行扩充与衍变的品种（如附加段、继叙咏、教仪剧等），在多声部音乐成为欧洲艺术音乐的主要形态之前，这些类型往往比纯粹的仪式圣咏具有更为明显的表现性和创意性，也具有更为明显的独立的“作品”意味。对这些音乐的研究，往往会超出单纯的调式、旋法的形态分析，而与仪式、诗歌及戏剧等研究领域发生交集。[47]

4. 多声部音乐的起源、发展及相关制作思维与方法的研究

多声部音乐的创作与实践是西欧文化艺术的伟大发明，而中世纪正是西欧多声部音乐的滥觞。多声部音乐产生于天主教教士的音乐理论与仪式实践中，这是其最终发展出与西方古代及非西方音乐文化中即兴性的支声复调迥异的形态的原因。围绕从十世纪初开始，出现于音乐理论文献和各种实践性曲集的多声部音乐的形态、类型、手法以及这种技术与各种宗教和世俗音乐体裁的结合关系，在整个二十世纪出现了大量原创性研究成果（尤其是对于来自法国巴黎圣母院、西班牙圣雅各大教堂等宗教音乐中心的文献的研究），形成了一些最终

69-110）对除格里高利圣咏之外的所有中世纪拉丁语基督教仪式音乐做了总括式的描述；而同样由 Milos Velimirovic 撰写的“拜占庭圣咏”（ibid.pp. 26-69）则对拜占庭仪式音乐的历史沿革、调式体系、圣咏和仪式的关系、对后来东正教音乐的影响等问题进行了详尽论述。读者还可以参考《新格罗夫》第二版中的相关词条。在中文语境中，迄今为止有关拜占庭圣咏的最为重要的音乐学术论文是毕祎的“拜占庭圣咏初探”（上海音乐学院硕士论文，2003 年）。而对于除格里高利仪式圣咏之外的其他拉丁基督教仪式系统及圣咏的研究近年来也不断获得新的进展，如美国加州大学普兰查特教授（A.E.Planchart）最近对贝内文托圣咏手抄本及其源流的研究，在 2013 年于意大利举行的“第四十一届中世纪、文艺复兴国际音乐研讨会”上就引起了与会学者的关注（参见：徐苹：“第四十一届中世纪、文艺复兴国际音乐研讨会侧记”，《人民音乐》2014 年第 3 期）。

47. 有关仪式圣咏中衍生的“附加性实践”及其研究的较为全面的论述，参见：Jeremy Judkin: *Music in Medieval Europe*（中译本，中央音乐学院出版社，2005 年）“第六章 900-1200 年：拉丁语传统”；Michael Mcgrande: “Enriching the Gregorian heritage” (*The Cambridge Companion to Medieval Music*, pp.25-45) 正文及其注释；Margot Fassler: *Music in the Medieval West*, W.W.Notron and Company, 2014,pp.66-78。此外，由于仪式圣咏是一种完全依附于语言并与拉丁语文本有着密切而复杂的共生关系的宗教音乐，了解中世纪拉丁语的语音演变和拉丁语诗歌的格律变化（尤其是相对于古典拉丁语而言）对于研究圣咏曲调的形态也是十分重要的（参见：Leofranc Holford-Strevens: “Latin poetry and music”, *The Cambridge Companion to Medieval Music*, pp.225-240，正文及其注释。）。

成为学术常识的重要观点（如对奥尔加农发展的阶段性特征的分析、经文歌的起源问题等）。[48]

5. 单声部俗语歌曲与诗歌的研究

中世纪除去以仪式圣咏为核心的天主教音乐理论与实践外，还广泛存在着丰富多彩的世俗音乐文化与俗语歌曲，这些各种古代方言（主要是各种罗曼语和日耳曼语方言）传唱的单声部歌曲在十四世纪之前与仪式圣咏并行不悖，在十四世纪之后则通过封建宫廷与教会音乐家的作曲语言大量交融，成为文艺复兴时期各种世俗歌曲体裁的祖先。在中世纪的漫长历史中，俗语歌曲的文本与配乐都经历了从民歌式的草根状态向精英化的文人作品逐渐发展的过程。如果说对于圣咏的音乐史研究是音乐学与宗教仪式学学科交叉的产物，那么对于俗语歌曲的音乐学研究就离不开中世纪方言文学史的支撑：在十九世纪，这一领域的许多先驱都是古文字学家和文学史专家；而在当今，不少俗语歌曲的西方音乐学者也都接受过文学史和历史语言学的学术训练。长期的研究实践表明，就像研究圣咏的音乐形态离不开对中世纪拉丁文的文本考察一样，对俗语歌曲的形态分析也必须考虑语言的重音、诗歌文本的格律和诗体的结构等要素。由于教会人士长期忽略俗语文学及其配乐，相对于拉丁语文献，记录俗语歌曲的文本和旋律的文献出现得较晚，大量歌曲在被记录下来之前已经经历了长期的传唱与流变，这就要求在研究这些歌曲的起源时还必须借鉴民间文学和民间音乐的研究方法。[49]

---

48. 参见：Richard Croker &HileyDavid(ed.): *New Oxford History of Western Music II*，*New edition: Early Medieval Music up to 1300* 第四部分“西欧的中世纪多声部音乐”；Thomas F. Kelly (ed.): *Plainsong in the Age of Polyphony*, Cambridge University Press, 1992；Wolf Frobinius: “Polyphony”(i.Werstern), NG2, 2001；Sarah Fuller: “Early polyphony to circa 1200”、Mark Everist:” The thirteenth century” (*The Cambridge Companion to Medieval Music,* pp. 46-87) 正文及其注释。

49. 参见：John Stevens: *Words and Music in the Middle Ages: Songs, Narrative, Dance and Drama, 1050-1350*, Cambridge University Press, 1986；Jeremy Judkin: *Music in Medieval Europe*, 1989（中译本）“第七章本地语传统：1000—1300年”；John Stevens：“Medieval Songs”, *NOHWM* II, new edition,1990, pp.357-451；“新格罗夫”第二版（2001）相关词条；Ardis Butterfield: “Vernacular poetry and music”（*The Cambridge Companion to Medieval Music*, pp. 205-224）正文及其注释。

6. 中世纪的乐器及奏、唱方法的研究

由于天主教的宗教仪式音乐实践排斥器乐（管风琴直至十二世纪才进入教堂，最早的管风琴实物也只能追溯至十四世纪晚期，中世纪教士对于这种乐器的讨论一般只停留在理论上），故而圣咏几乎为清一色的声乐艺术，但大量史料表明：在民间音乐和世俗共同的庆典娱乐活动中，乐器仍然是被普遍运用着，除了为俗语歌曲伴唱和为舞蹈伴舞外，也具有独立的演奏和欣赏功能。从乐器学的视角观之：大量中世纪西欧乐器其实是外来的（尤其是穆斯林的倭马亚西班牙和十字军运动对于欧洲器乐文化影响巨大），而这一研究的特点是需要大量运用比较方法并借助美术史及图像学的资料（考古学的方法在中世纪音乐史中运用得较少），其最终目的是考证乐器的形制、来源、流变并以现代科学方法对古代乐器进行复原。尽管不少中世纪乐器（尤其是拉弦、拨弦和吹管乐器）是近现代西洋管弦乐器的前身，但由于缺少文献说明，这些乐器在古代的演奏方法并不清楚，如何用其演奏现存的可能为器乐的音乐曲调更是大问题（有时需结合现今乐器的启发进行合理的想象）。得益于十九世纪西方兴起的古乐复兴运动，中世纪乐器的复原与演绎在二十世纪从无到有，取得了十分可观的成绩，这其中凝结了大量中世纪音乐史学家的心血（不少中世纪器乐演奏家本人也是音乐学者）。[50] 进入二十一世纪，中世纪音乐实践的技术、机制与环境开始成为这一领域关注的问题，尤其是记忆在当时的演唱和演奏中所起的作用，成为一些学者深入研究的课题。尽管这是一个偏重于实证性的研究对象，但却在根本上体现了音乐艺术的历史存在方式的特殊性，并且也最大限度地昭示着中世纪欧洲音乐实践者与后来越来越依附于乐谱文本的近代音乐家的本质区别，而这就预示着有可能将音乐人类学和非西方传统音乐的研究方法引入到中世纪音乐

---

50. 参见：Stanley Boorman（ed.）: *Studies in the performance of late mediaeval music*, Cambridge University Press, 1983; Page Christopher: *Voices and Instruments of the Middle Ages*, J.M.Dent& Sons Ltd, 1987; H.M.Brown&S. Sadie（ed.）: *Performance Practice Music before 1600*, W.W.Norton& Company, 1989；Jeremy Judkin: *Music in Medieval Europe*，1989（中译本）"第十章本地语传统：1300 年以前的器乐"；Daniel Leech-Wilkinson:*The Modern Invention of Medieval Music-Scholarship, Ideology and Performance*, Cambridge University Press,2002；John Haines & Randall Rosenfeld [edt.]: *Music and Medieval Manuscripts: Paleography and Performance*，Ashgate，2004。

史的研究中。[51]

7. 十四世纪之前的重要音乐人物生平事迹的研究

中世纪音乐文化的特殊性格（这种特殊性是相对于近代欧洲及西方音乐文化而言的，相对于非西方的古代音乐文化史，中世纪欧洲亦并无太多特殊性可言），决定了中世纪音乐史的研究不可能像其他音乐断代史和分期研究那样以重要的音乐家（作曲家）及其杰出作品中包含的典型风格要素为中心展开。故而音乐人物的研究——尤其是十四世纪之前的人物——在中世纪音乐史的学术体系中处于某种微妙的地位。大致而论，中世纪晚期之前对西欧的音乐文化进程发生过重大影响的历史人物，泰半不是现代意义上的“音乐家”——即从事音乐创作与表演实践的专门人士，而是教会领袖与帝王将相——如教皇格里高利一世和查理大帝这样的人物。[52] 对于这些历史伟人对于音乐生活的贡献，在各种中世纪音乐的断代史和专门性研究中已有广泛涉及；而他们的生平行止则早已是普通中世纪史研究的重镇，相关文献汗牛充栋。

至于 1300 年前见诸于史册的音乐理论家和“作曲家”，则与近代意义上的职业音乐家也有很大差异，除去民间艺人和游吟诗人这一中古欧洲封建文化中特有的音乐家群体外，[53] 大量有能力著书立说和将所作乐曲传之后世的人物都是

---

51. 参见：Anna Maria Busse Berger: *Medieval Music and the Art of Memory*, University of California Press, 2005；Margot Fassler: *Music in the Medieval West*, W.W. Notron and Company, 2014,pp.11-12。

52. 对中世纪音乐产生过重要影响的天主教人士，如圣奥古斯丁（St. Augustine）、安布罗斯（Ambrose）、圣哲罗姆（St. Jerome）、波伊提乌斯（Boethius）、卡西奥多鲁斯（Cassiodorus）、塞维利亚的伊西多尔（Isidor of Seiville）、教皇格里高利一世（Gregorian the Great Pope）、高卢主教福尔图纳图斯（Venantius Fortunatus）、英吉利主教比德（Bede）、约克的阿尔昆（Alkcun）、克吕尼修道院院长奥多（Ordo de Cluny）等；而对仪式圣咏和俗语歌曲有过重要影响的世俗君主如查理大帝（Charlemagne）、阿基坦公爵威廉九世（William de Aquitaine）、阿基坦女公爵埃莉诺（Eleanor of Aquitaine）、英吉利的狮心王理查（Richard the King of England）、西班牙卡斯蒂利亚国王“智者”阿方索十世（Afanson）等。《新格罗夫音乐和音乐家词典》(第二版）在他们的词条中重点叙述了其在音乐史上的贡献，可参考。

53. 如：Pierre des Molins、Raimbaut de Vaqueiras、Bernard de Ventadorn、Thibault de Navarre、Heinrich von Meissen、Walther von der Vogelweide 等等，可参见“新格罗夫”(II)中“Troubadours、Trouvères”“Minnesang”等条目和这些人物的词条。中世纪文献中流传了许多与之相关的生平传记（尤其是罗曼语的游吟诗人，称为“vida”[行状]），但大多是富于传奇性的故事，而非确凿严谨的史料。

正统的教会精英人士，其身份与地位与我国古代的士大夫文人颇为相似。[54] 而从中世纪音乐文化的主流进程来看，正是这样一些在从事宗教活动与仪式的同时，进行音乐理论探究与乐曲制作的知识阶层推动了西方音乐从自发到自觉的根本进程。[55] 尤其是一些留下了“作品”的教会人士（尽管这些乐曲的数量只是流传至今的中世纪音乐的沧海一粟，但往往具有里程碑式的意义），其生平与音乐活动往往得到了历史学家们的特殊关注。[56]

8. 十四世纪的法国多声部音乐（即“新艺术”音乐）研究

从十四世纪开始，中世纪音乐史呈现出了相对于之前的重大突变，在记谱法、多声音乐的制作技术、音乐观念与美学、宗教音乐与世俗音乐的关系等方面出现了许多不同于十三世纪之前、但又对十五世纪以后的西欧音乐发生深远影响的变化。这种意识甚至在十四世纪就已经被敏感的音乐家们意识到了。而如果将圣母院风格、十四世纪上半叶的节奏与记谱革新和十四至十五世纪之交的“阿维尼翁风格”视作一脉相承的风格连续体，那么晚期中世纪音乐厚积薄发的重大变革意味就会得到更加明确的彰显。[57]

晚期中世纪音乐史仍旧以法兰西为中心地域，历史学家以归于十四世

---

54. 参见伍维曦：“中世纪晚期的文人音乐家现象——兼论西方音乐中‘作品’观念的生成”，《南京艺术学院学报（音乐与表演版）》2010 年第 1 期；“中世纪盛期教会音乐活动中的文人性因素——以阿贝拉德、希尔德加德、沙蒂永的瓦尔特和莱奥南为例”，《南京艺术学院学报（音乐与表演版）》2014 年第 1 期。

55. 中世纪音乐史上重要的理论家，如：Hucbald、Guido d' Arezzo、John of Galandia、Franco of Cologne、Pierre de la Croix 、Franco of Cologne、John Cotton、Jacques de Liege 、Johannes de Muris、Marchettus de Padua、Grocheo 等等（参见“新格罗夫”II 中的相关词条）。目前的研究主要集中于他们的理论著作本身（文本的归属、定年、内容及理论要点的来源与影响），对这些理论家本人的社会身份与文化心态等问题并不十分措意。

56. 如：Notekor Babullus、Pierre Abelard、Hildegard von Bingen、Walter of Chantion、Philippe the Chancellor、Leoninus、Perotinus、Adam de la Halle、Jehan de Lescurel（参见“新格罗夫”II 中的相关词条）。一些结合音乐史之外的史料考察音乐家生平的论文已经成为该学术领域的经典性成果（如：Michel Huglo：“Abélard, poète et musicien”，*Cahiers de civilisation médiévale*, xxii , 1979；Craig Wright：“Leoninus, Poet and Musician”，Journal of the American Musicological Society, Vol. 39, No. 1, 1986）。

57. 参见：Leech-Wilkinson, Daniel: “Ars Antiqua – Ars Nova – ArsSubtitlior”，James McKinnon（ed.）: *Antiquity and the Middle Ages*, Granada Group and The Macmillan Press Ltd, 1990, pp.218-240。

纪的音乐理论家菲利普·德·维特里（Philippe de Vitry, 1291—1361）名下的一篇论文《新艺术》(Ars Nova)，将十四世纪的法国音乐称为“新艺术”时期。“新艺术”时期是西方音乐史上作曲家的自我意识日益强化和音乐作品的形态日趋明确的重要历史阶段，以对纪尧姆·德·马肖（Guillaume de Machaut）这位最早保留了自己全部音乐作品的作曲家的研究为中心，“新艺术”音乐史呈现出了不同于之前的中世纪音乐研究的重要特征，基于具有独立审美取向的大量“作品”的体裁史与风格史研究开始进入到西方音乐的历史叙事。[58]

由此，十四世纪法国音乐的研究不仅是晚期中世纪音乐史，也可以说是整个中世纪音乐研究的一个中心领域。史料的大量保存（尤其是实践性乐曲集和有明确作者归属的抄本）为研究者提供了有力的基础；而乐曲中越来越多地承载了丰富的文化内涵以及音乐形态本身及其保存和流传的方式，越来越接近西方文化意义上的“作品”，也使得许多在后来的断代中被大量有效运用的研究范式得以进入到观察视域中。“新艺术”音乐研究包含几个重要的领域：中世纪经文歌的整体性研究；[59]《福韦尔传奇》与维特里的生平及创作研究；[60] 马肖的生

---

58. 英国音乐学家吉尔伯特·雷尼在1971年出版的马肖评传（Gilbert Reaney: *Guillaume de Machaut*, Oxford University Press, 1971）大致上反映了从二十世纪初期至1960年代对马肖音乐的研究状况（不涉及作为政治人物和文学家的马肖）。而标志着战后马肖及中世纪晚期音乐研究达到一个全新高度的事件，是为庆祝这位作曲家逝世六百周年而举行的专题学术会议以及《早期音乐》学刊（Early Music）在1977年第五卷所推出的专号，其中刊载了大量在这次会议上发表的重要成果，如David Fallows: “Guillaume de Machaut and the Lais: A New Source”; Jean Harden: “« Musicaficta » in Machaut”; Elisabeth Keitel: “The Musical Manuscripts of Guillaume de Machaut”; Christopher Page: “Machaut’s Pupil Deschamps on the Performance of Music: Voices or Instruments in the 14th-Century Chanson?”; Andrew Parrott: “ Performing Machaut’s Mass on Record”; Sarah Jane Williams: “The Lady, the Lyrics and the letters”等。1985国际马肖协会(International Machaut Society，简称“IMS”，网址：http://www.loyno.edu/~avclark/Machaut）的成立则表明马肖研究已经成为整个西方中世纪艺术研究中的重要分支。除了马肖的音乐作品，其诗歌创作也一直是中世纪文学史家关注的重点，而二者之间的互文关系以及在特定社会文化语境中的“意义”和“功能”，越来越多地引起了当代研究者们的注意（详见本文下一节）。

59. 参 见：Ernest H. Sanders/ Peter M. Lefferts: “Motet. I. Middle Ages” 及 Margaret Bent: “Isorhythm”（NG2, 2001）正文及参考文献。

60. 参 见：Andrew Wathey: “Roman de Fauvel ”; Margaret Bent & Andrew Wathey: “Vitry, Philippe”, NG2, 2001；伍维曦：“中世纪‘文人音乐家’的典型：菲利普·德·维特里及其音乐活动”，《音乐探索》2014年第2期。

平及作品研究；[61] 其他音乐家的生平及音乐活动研究。[62]

9. 十四世纪的意大利多声部音乐（即“Trecento”音乐）研究

在晚期中世纪音乐史的版图上，意大利是继法国之后最重要的地域——而音乐的地域性因素越来越明显（尤其是各种方言俗语歌曲的地位开始与正规统一的仪式圣咏接近），本来也是这一时期西欧音乐文化的一大新趋势。意大利音乐一方面在形式上受到法国贵族音乐文化（以及这一时期位于法国南部小城阿维尼翁的教皇宫廷）的影响，但另一方面又体现出了自身特色（尤其是对所谓“甜美”[Dolce] 风格的追求）。以弗朗切斯科 · 兰蒂尼（Francesco Landini，1325？—1397）为代表的“Trecento”（意大利语“十四世纪”之意）意大利作曲家造成了本土世俗音乐文化的第一次繁荣与兴盛。值得注意的是：尽管从实践上看，“Trecento” 音乐具有明显的晚期中世纪特征，但这一时期意大利的整体学术与文艺已处于文艺复兴运动的曙光照耀之下（乔托、但丁、彼特拉克、薄迦丘均活动于此时），这就赋予了十四世纪的意大利音乐更为复杂的社会性格与更为广阔的观察背景。[63]

---

61. 参见：WulfArlt: “Machaut, Guillaume de”（NG2, 2001）正文及参考文献；有关马肖研究的原始史料及 1990 年代之前的学术史最为全面详实的专著为 Earp Lawrence: *Guillaume de Machaut, A Guide to Research*, Garland Publishing, 1995；有关近年来西方马肖研究的新成果的介绍，可参见邓欢欢、孙国忠：“现当代马肖研究的学术走向”，《乐府新声》2015 年第 2 期。
62. 参见：Jeremy Judkin: *Music in Medieval Europe*（中译本，中央音乐学院出版社，2005 年）“第十一章十四世纪的法国”；David Fallows: “Ars Nova”, NG2, 2001；Elizabeth Eva Leach:“The Fourteenth century”, *The Cambridge Companion to Medieval Music*,pp.87-103；Margot Fassler: *Music in the Medieval West*, W.W.Notron and Company, 2014,pp.197-222。
63. 意大利音乐学家在此领域有传统优势，但他们的研究文献大多没有英译本。参见：Jeremy Judkin: *Music in Medieval Europe*（中译本，中央音乐学院出版社，2005 年）“第十二章十四世纪的意大利”；Michael Long: “Trecento Italy”, James McKinnon （ed.), *Antiquity and the Middle Ages*, Granada Group and The Macmillan Press Ltd, 1990,pp.241-268；Alberto Gallo: *Music in the Castle: Troubadours, Books and Orators in Italian Courts of the Thirteenth, Fourteenth and Fifteenth Centuries*, English trans. , The University of Chicago Press, 1995；Marco Gozzi: “Italy to 1300” 及 “The Trecento”, *The Cambridge Companion to Medieval Music*, p.121-160。另参考“新格罗夫”（II）兰蒂尼等人物的词条。

10. 中世纪向文艺复兴过渡时期的音乐研究

承认中世纪 / 文艺复兴断代划分的学者一般都倾向于以十五世纪中叶为中世纪音乐史下限。如果采用作曲家和流派的艺术史固有叙述方式（虽然并不确切），在一直作为中世纪音乐地域主体的法兰西文化范围内，确实存在一个马肖之后、迪费之前的阶段。而活跃在此阶段中的音乐家与流派纷繁复杂，构成了音乐史上最炫目的奇观，尤其是对以阿维尼翁小教廷为中心的、崇尚形式主义美学的矫饰主义作曲家群体（Ars Subtilior）的研究，一度成为二十世纪后半叶中世纪音乐研究的显学与热点。当然，除去昙花一现的“矫饰派”之外，真正起到承前启后之功的过渡时期的重要作曲家，是来自比利时的奇科尼亚和英国的邓斯泰布尔（当然还有许多与他们同时期的不甚著名的小人物）。这两位对早期文艺复兴音乐有过直接影响的作曲家在当今西方音乐的历史叙事中获得了他们应有的地位，应该与战后中世纪音乐研究者们的努力息息相关。[64]

三、2000年以来中世纪音乐史研究在学科方法和理论视角上的新趋势

“二十世纪晚期的人文思潮所关注的焦点——或许这也是它给予二十一世纪最重要的遗产——乃是对理解的现行规范（current codes）的历史语境化和立足推理与解释的现行方法去探索（研究对象的）潜在的含义。”[65] 应该说，这

64. 参见：Jeremy Judkin: *Music in Medieval Europe*（中译本，中央音乐学院出版社，2005年）“第十三章极致之美”；ReinhardStrohm: “The Close of the Middle Ages”, James McKinnon （ed.）, *Antiquity and the Middle Ages*, Granada Group and The Macmillan Press Ltd,1990, pp.269-312。一些具有新视角的考析文章也值得重视，Craig Wright: “Tapissier and Cordier: New Documents and Conjectures”, *The Musical Quarterly* Vol. LIX, 1973；Reaney, Gilbert: “The Social Implications of Polyphonic Mass Music in Fourteenth Century England”, *Musica Disciplina*, Vol. 38 (1984), pp. 159-172；Andrew Wathey: “Dunstable in France”, *Music & Letters*, Vol. 67, No. 1 (Jan., 1986), pp. 1-36；Andrew Wathey：“The Marriage of Edward III and the Transmission of French Motets to England”, *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 45, No. 1 (Spring, 1992), pp. 1-29 等。

65. Christopher Page：“Medieval”， NG2.

一思潮的整体方法论背景，乃是伴随二十世纪之初在“语言学转向”影响下出现的以方法论界定自身的各个新学科——如人类学、符号学、社会学等——的理解方式向传统的以研究对象界定自身的老学科的渗透。从学术实践上看，历史学是从中受惠最多、也发生变化最大的一个传统学科。伴随着实证主义观念的衰落，历史研究本身已不再是对过去的既定事实的挖掘与呈现（当然基于史料文献的实证方法对于历史研究的意义并没有失去），而是对于各种“编年史素材”进行多角度的解释并不断叩问这种解释的立足点与合理性。以叙事为中心的历史写作开始转向“诠释”。这些新的学术理念从 1980 年代起对长期以文献考据、形态分析和偏向经典主义和精英主义的单向解释的西方历史音乐学研究也发生了深刻的影响，其最明显的表现就是系统音乐学的各种方法论视角——尤其是音乐人类学、音乐社会学和音乐心理学——开始进入前者的领域，在很大程度上改变、甚至颠覆了对那些在实证性上似乎无所质疑的研究对象的理解方式和它们在音乐史上原有的意义。不过相对于西方音乐史研究的其他断代，“新音乐学”对于中世纪音乐史的影响并不算大——这大约是由于这一研究领域本身的年轻性和特殊性所致：从实证性的层面来说，中世纪音乐研究还存在巨大的知识拓展空间（尤其是对于各种音乐文献——包括手抄本文献、图像和各种实物——的搜集、整理和解读，在近三十年来仍不断取得进展）；但中世纪音乐史自身的学科性质——尤其在实证性研究方法方面本身就具有的与其他人文学科的交集，其实决定了其在理论性诠释上所具有的巨大创新空间，而各种新视角与新方法的进入与实证性方法相互融合，也产生出了一些十分精彩的“学术作品”。以下，笔者仅就自身浅见，从研究视野和方法论的角度对自 1990 年代晚期至今的西方中世纪音乐研究中值得关注的创新性成果加以介绍。[66]

66. 1990 年代中期之前的中世纪音乐各领域重要研究成果已经反映在《新格罗夫音乐和音乐家词典》第二版（2001 年）各相关词条的“参考文献”中，其中一部分在本文第二节亦有所提及，本节所涉及的研究文献主要是 1995 年之后发表和出版的在“理论性”上较有新意的成果。侧重于“知识性”的最新著述，可参见 *The Cambridge Companion to Medieval Music*（2011）和 *Music in the Medieval West*（2014）各章节的注释及所附的文献。

1. 中世纪音乐研究的对象及其学科性质

长期以来，什么是“中世纪音乐”和“怎样看待中世纪音乐”似乎是一个不成其问题的问题。然而，“中世纪”对于整个欧洲文明史和近代意义上的“西方”文化史的重要而特殊的性质，促使历史学家们不断地思考这一历史时期的真实意义。“中世纪”究竟是一个介于“古代”和“近代”之间的过渡时期，还是一个全新的开始与近代西方文明的真正源头，从冷战时期就一直是西方历史学界关注与争论的问题。当代著名的法国历史学家、中世纪研究的权威雅克 · 勒高夫（Jacques Le Goff，1924—2014）曾经指出：

> 蛮族尽其所能地吸收罗马帝国的一切优秀遗产，正如我们所看到的，尤其是在文化领域和政治结构方面。然而，他们也或多或少地加速、推动、扩大了帝国末期就已开始的衰落。他们使这种衰落演变成倒退。他们把其自身的野蛮、罗马世界的衰落、隐藏于罗马之荣耀背后且在入侵的影响下从这荣耀的解体中释放出来的古代原始暴力，这三重野蛮因素融合在一起。[67]

在雅克 · 勒高夫看来，真正的完整的文化学和人类学意义上的“中世纪”，是一个漫长的扩大的中世纪（而非封建社会），其事件范围可以涵盖从罗马帝国晚期到十九世纪工业革命前夕。“这是现代社会的创造时刻，是一个垂死的文明或者已经以传统农民的形式逝去的文明，但是它却通过它所创造的那些属于我们社会和精神结构的本质性的东西而活着。”[68] 他重申了在一百多年前由基佐（F.P.G.Guizot，1787—1874）所提出的一个重要观念：相对于古希腊古罗马文明的单一性，中世纪文明具有强烈的混合性特征（罗马的、基督教的、蛮族的成分结合在一起），而真正意义上的欧洲文明史正是从中世纪开始的。[69] 与传统观

---

67. 雅克 · 勒高夫：《中世纪文明（400—1500 年）》，徐家玲译，格致出版社 / 上海人民出版社，2011 年，第 31 页。
68. 雅克 · 勒高夫：《试谈另一个中世纪》“前言”，第 5 页。
69. 基佐：《欧洲文明史：自罗马帝国衰败起到法国革命》“第二讲”，程鸿逵、沅芷译，商务印书馆，2005 年，第 22-45 页。

念的最大不同在于：基佐和勒高夫都不认为近代欧洲 - 西方文明是经过“中世纪”从古典时期（古希腊和古罗马时期）延续而来的，而是直接发源于蛮族入侵后的拉丁西欧，只是这种全新的“欧洲文明”从古典文化中（主要是古代拉丁文化）吸收了一些重要成分而已；在这个意义上，“中世纪”就不再是“Medium Aveum”——对作为祖先和来源的古希腊和古罗马文明的向往与追认，不过是十五世纪以后的西方知识分子一厢情愿的主观诉求——而是真正的开端。这种史学观念无疑也影响到了西方音乐史学家看待“中世纪音乐”的视角，并与1980年代以来音乐学界对于“何为西方音乐”这一宏大命题的思考结合在了一起。

这种新视角在近年音乐史编纂实践中最突出的反映，当属美国音乐学家理查德·塔鲁斯金（Richard Taruskin）的六卷本巨著《牛津西方音乐史》中的“中世纪”音乐的部分。[70] 这部由一位作者单独完成的西方音乐通史和以往同类型著作最大的不同，便是根本没有涉及古希腊和古罗马的音乐，而是直接从法兰克王国的建立与卡洛林文艺复兴开始其叙述。在他看来，真正与近代西方音乐相关联的最古老的实践，正是从九世纪开始的“中世纪”纽姆记谱法和仪式圣咏。无论从地缘因素还是历史传承来看，过去一直被音乐史学家视为“西方音乐”的源头的“古希腊”，其实与前者并无直接关系。在此，塔鲁斯金其实为中世纪乃至整个西方音乐历史的观察，引入了不同“文明共同体”之间互相冲突与影响的观察点。“这种将西方音乐历史进程置于变化中的‘西方和非西方关系’的视角之中，不仅影响了西方通史的撰写，其中不同音乐中所传达的‘意识形态’（Ideology）与音乐体裁的关系更是音乐史写作的独到视野。”[71] 而正是由于这种有别于过去长期主导西方音乐断代史写作的“形态和风格至上”的“文明和文化”观念的涌入，使得塔鲁斯金能以一种近似于“局外人”的角度，捕捉到“中世纪音乐”的一些重大关键。例如，他在该书第一卷的前五章中，注意到了早期宗教仪式音乐的“口传”实践与“文本化”的新变化之间的关系。“大约从一千年之前，西方的音乐就不仅仅是一种口头的传统（极少有例外），而是也是一个被部分文本化了（partly

---

70. Richard Taruskin: *The Oxford History of Western Music,* Vol.1, Oxford University Press, 2005。该卷的标题为“从最早的记谱到十六世纪”（The Earliest Notations to the Sixteenth Century），其中涉及“中世纪音乐”的部分为第1-12章（1-500页），其篇幅可以相当于一部断代史。

71. 贾抒冰：“论当今西方音乐史领域的几个核心问题”，《音乐研究》2014年第4期。

literate）的传统。在我们看来，这是一个惊人的剧变。”[72] 他注意到：对于作为文本和作品的“西方音乐”来说至关重要的一个核心观念，便是将历时性的音乐要素固化为空间性范畴（to spatialize the temporal），[73] 而这一观念的出现，无疑是以九至十一世纪的固定音高记谱法与多声部的发展这一与卡洛林文艺复兴关系密切的实践为技术基础的。这些新视角，使得作者能对一些过去熟悉的历史事实进行具有创新意义的解释和重构，从而为整个中世纪音乐研究的方向提供了方法论启示。无怪乎英国著名的中世纪音乐专家马克 · 埃弗里斯特（Mark Everist）将塔鲁斯金的著作与西方音乐史编撰的开山之作、十八世纪英国学者查尔斯 · 伯尼的著作相提并论：“这部著作已经超越了一般意义上的宏观式的音乐史描述……它将西方音乐置于一个全球化的视野中，这是伯尔尼的时代无法想象的。”[74] 随着西方历史学界对于“中世纪”这一研究对象的认识的嬗变，音乐史学家眼中的“中世纪音乐”以及观察的方式亦必将随之发生新的意涵。[75]

---

72. RichardTaruskin: *The Oxford History of Western Music,* Vol.1, Oxford University Press, 2005, p. 1；pp. 16-18。
73. RichardTaruskin: *The Oxford History of Western Music,* Vol.1, Oxford University Press, 2005, p. 20。
74. 转引自：贾抒冰：“论当今西方音乐史领域的几个核心问题”,《音乐研究》2014 年第 4 期。
75. 塔鲁斯金作为一位目光敏锐而极为个性化的学者，其对欧洲中世纪音乐性质的全新历史认识并不能代表整个学术界的通行看法，而是代表了在这一问题上最新颖乃至最极端的见解。但文明史和文化史视野的介入（其中包含着人类学、社会学、文化地理学等方法向历史音乐学研究的渗透），确实使过去在很大程度上单纯依赖形态分析与风格阐释的西方音乐断代史写作呈现出一些新的变化。作为风格式断代史样板的诺顿西方音乐断代史系列在近年来推出的六卷本全新系列丛书（主编为 Walter Frisch），已经将丛书总名改为“Western Music in Context”（“语境中的西方音乐”），而由 Margot Fassler 撰写的中世纪卷（*Music in the Medieval West*, W. W. Norton and Company, 2014），在叙述方式上也加入了许多传统的形态分析外的新视角（如口头与记忆实践、性别、心态、机构组织等），并在每一章后的“延伸阅读文献”中反映了这些研究中的新动向。而剑桥大学出版社在二十一世纪陆续推出的西方音乐断代史丛书则是以“世纪”而非风格期为时间单位，现已出版的十七、十八、十九、二十世纪各卷，都在不同程度上淡化了过去奉为圭臬的“风格”意识，而其涉及“中世纪”的卷帙将如何安排，我们将拭目以待。而从数年前出版的由多位作者合作撰写的《剑桥中世纪音乐指南》（Mark Everist [ed.]: *The Cambridge Companion to Medieval Music*, Cambridge University Press, 2011）中，也可以十分明显地感受到对“中世纪音乐”的文化属性和地理特征的关注（该书第二部分名为“地理志”[Topography]，以五章的篇幅分别叙述了中世纪的英格兰、意大利、伊比利亚半岛和莱茵河以东地区的音乐文化状况）。

2. 传统研究对象和实证性研究方法的更新

手抄本文献的形态和内容的搜集、整理和研究一直以来是中世纪音乐史研究的基石。近年来，有学者开始关注手抄本的制作过程及方式以及在当时的历史原境中被使用、阅读和流通的状态，这不能不说是注重“语境还原”（contextualization）的传统史学方法与关注日常生活等细节技术问题的历史研究新倾向结合，对中世纪音乐研究中实证性方法的更新。[76] 着力于在技术和物质层面，彰显中世纪音乐文献与思想、实践和接受的关系，无疑是一个极具诱惑力的新尝试，这不仅会在很大程度上影响甚至改变人们对于中世纪音乐生活的一些既有认识，而且还可能将日常生活史、物质文明史、技术史和心态史等新颖视角引入到对传统研究对象的认知中，从而使“实证性知识”更为精确与丰富，也更加充满趣味与细节。[77]

3. 对于非文本的音乐史料的关注与研究

随着历史学研究的发展，过去完全依赖书写文献的史料学观念已经日趋多元化，尤其是在二十世纪经历了西方史学理论的几次革命性嬗变，历史学家们已经把不断寻求非文本的史料（甚至包括受人类学影响而采用的口传素材）并将其与文本材料进行相互观照作为研究的重要手段。而对于以还原或

---

76. 如：R. Rouse & M. Rouse: *Manuscripts and Their Makers: Commercial Book Producers in Medieval Paris, 1200–1500*, 2 vols, Harvey Miller Publishers, 2000; A. Talyor: *Textual Situations: Three Medieval Manuscripts and Their Readers*, Press of Pennsylvania Press, 2002; E. Dillon: *Medieval Music-Making and the Roman de Fauvel,* Cambridge University Press, 2001。参见 Emma Dillon: “Music manuscripts”, Mark Everist (ed.): *The Cambridge Companion to Medieval Music,* 尾注，pp.408-409.

77. 如 R.Rosenfeld 的 论 文“Tresdigitiscribunt: A Typology of Late-Antique and Medieval Pen Grips”讨论了早期中世纪书写时握笔的姿势与抄本文本形态的关系（见：John Haines & Randall Rosenfeld [edt.]: *Music and Medieval Manuscripts: Paleography and Performance*, Ashgate，2004，pp.20-60;J. Haines 的论文“Erasures in Thirteenth-Century Music”则研究了十三世纪音乐文献中的“擦痕”与乐曲形态的关系（ibid.,pp.61-88）。Sheila K.Maxwell 的博士论文“Guillaume de Machaut and the miseen page of Medieval French songs”（PhD. Dissertation of University of Glasgow,2009）从马肖的音乐作品抄本的页面布局与装帧设计和书写及表演实践的关系出发，引发了有关音乐家及其作品的意义和语境的关系的深入探讨。

拟构历时性音乐音响的性态为核心任务的音乐史而言，文字中包含的信息与之本身就有着不小的距离，更何况是在文字资料相对匮乏、其本身也时常模糊、含混和缺乏精确性的中世纪。因此，除了关注文本史料（主要是在圣咏曲调、音乐理论和多声部音乐等领域）外，非文本形式的素材对于了解中世纪的音乐生活、表演方式、乐器形制乃至音乐观念都有着文本史料无法替代的意义。[78] 由于考古学的方法在欧洲中世纪史研究中所起作用有限，乐器等音乐实物也罕有遗存，在建筑、雕刻和壁画上的图像资料就成为非文本音乐史料的重头。图像学作为一门历史悠久、方法严谨的学科，其方法很早就被用于音乐史学的研究，[79] 但在提取图像信息时，中世纪建筑、雕塑与绘画的技法与观念与现今的巨大差异，往往会造成误读。对此，有许多研究者有意识地运用美术史的知识与方法审视中世纪的音乐图像资料，得出了不同于传统观点的全新认识。[80]

4. 语境还原的视野下对中世纪音乐“意义”与“功能”的历史学阐释

“语境还原”的视野不仅对于实证性的考据工作具有重要启示，而且也深刻地影响了作为历史学家核心任务的对于历史事件的叙述方式与解释路径。这种学术倾向与在冷战时期就开始进入音乐学方法论视野的结构主义音乐史学观念

78. 中世纪的手抄本音乐文献中也往往含有大量图像（尤其是微缩画与插图），对这一类资料的研究和使用也需借助图像学的方法，并主要依据既有的解释传统——尤其是在中世纪人的观念中盛行的象征和隐喻——来审视图像与文字信息之间的互文关系。参见上面脚注中提到的 S.K.Maxwell 的博士论文。

79. 参见：TilmanSeebass: “Iconography”, NG2, 2001。尤其是该条目中的“III.Themes.1.Religious themes”。

80. 如西班牙学者罗萨里奥 · 马蒂内斯在其论文“罗曼式雕塑的音乐图像学研究：雕刻家作业中的雕像——哈卡大教堂、圣地亚哥 · 德 · 孔波斯德拉大教堂与莱昂的圣伊西多尔墓”（Rosario Alvarez Martinez: “Music Iconography of Romanesque Sculpture in the Light of Sculptors’ Work Procedures: The Jaca Cathedral, Las Platerias in Santiago de Compostela, and San Tsidoro de Leon”, Music in Art XXVII/1-2,2002，伍维曦中译文见：洛秦主编《艺术中的音乐》，上海音乐学院出版社，2014 年，第 175-206 页）中，通过考察几处著名的十一至十二世纪的西班牙罗曼式教堂立面浮雕中的音乐家和乐器造像，展示了中世纪盛期特有的视觉艺术制作实践与观念对这些造像的形态的决定性作用，从而表明：许多中世纪图像资料（尤其是宗教场所的）并不是直观地反映实际生活中有的乐器及实践，这些音乐造像只是类似于文学典故式的来自于宗教传说的视觉符号，其神学象征性要远远高于对现实世界的模仿再现，因此并不能用作复原当时乐器的直接证据。

的融合，也催生了具有丰富的素材背景和全新的意义阐释的原初性作品。[81] 这种研究方式虽如没有逾越传统历史学和音乐史的题中应有之义，但却通过在技术性上广泛借鉴音乐学以外的研究成果，而使中世纪音乐史上一些熟悉的研究对象焕发出了新的生命力，收到“老树发新花”的效果。

安妮·瓦尔特斯·罗伯特森（Anne Walters Robertson）的专著《纪尧姆·德·马肖与朗斯：音乐作品中的语境和意义》（*Guillaume de Machaut and Reims: Context and Meaning in his Musical Works*, Cambridge University Press, 2002）便是这样一部以新角度结合新素材写成的中世纪晚期音乐研究专著。作者试图从马肖生活的时代背景和社会状况出发，分析马肖的宗教仪式性质的作品（主要是他的经文歌、《大卫分解旋律》和《圣母弥撒》）中反映的他所处历史时期的精神面貌、重大事件、创作思潮乃至他自己的生活与情感痕迹。作者尤其注重马肖和故乡朗斯在各个方面的血肉联系，关注马肖作为朗斯城的一员和朗斯主教堂的神甫这一社会身份对其音乐活动的意义，这表现在朗斯的历史传统、风土人情、音乐生活、宗教环境等在这位伟大的艺术家身上留下的深深印记，也无时无刻不在马肖的音乐与文学创作中得到体现。[82] 本书从“大历史”的角度探索了马肖及其作品存在的历史样态，为重新审视中世纪晚期的法国音乐提供了可贵的视角。该书问世后既得到了好评，也在一些细节问题和宏观理

---

81. 运用结构主义音乐史学的方法研究其他历史时期的欧洲音乐的代表性西学论著，在中文语境中早有体现。如前东德音乐学家格奥尔格·克内普勒的《十九世纪音乐史》（王昭仁译，商务印书馆，2002 年）；前西德音乐学家达尔豪斯的《古典和浪漫时期的音乐美学》（尹耀勤译，湖南文艺出版社，2005 年）。参见：达尔豪斯的《音乐史学原理》第九章“关于结构性历史的思索”（杨燕迪中译本，上海音乐学院出版社，2006 年，第 195-224 页）；刘经树：“‘作品’、结构史、人的历史——达尔豪斯的音乐史编纂学”，《音乐研究》2007 年第 6 期。

82. 从具体写作方式上看，这部著作的过人之处还在于其通过对大量音乐和非音乐史料——包括城市生活、经济条件、仪式细节和战争因素等等——的剪贴、组合与运用，实现了对于具体音乐作品所生成的历史场景的复活与重构，从而将各种类型的史料（除了原始文本文献，还有大量图像资料）贯通，并融合到以对作品基于特定历史语境的“意义”及“功能”的阐释和叙述之中。这使得该书读来引人入胜、栩栩如生，历史人物及其创作过程皆呼之欲出、跃然纸上（参见该书的“绪论”、第一章开头和第八章中对于《大卫分解旋律》的研究论述）。值得注意的是，这种研究方法已经在我国的中世纪音乐研究中产生了一定的影响，参见余志刚：“玛受《大卫分解旋律》中的非音乐概念”，《中央音乐学院学报》，2007 年第 3 期。

论层面引起了热烈的争鸣。[83] 从一定程度上似可认为，这部作品体现出一些西方中世纪音乐的研究者，试图将更多一般历史学的方法与视角运用到对重要的音乐人物及其艺术活动的观察中的尝试。[84]

5. 其他人文学科与社会科学视域下的中世纪音乐研究

音乐学作为人文学科的一个重要分支，不仅在具体研究手段和实证性成果上离不开对其他学科的借鉴，在观念层面上，也不断通过获得新的理论视角和观察维度来丰富自身。而中世纪音乐史研究本身，就是一个将音乐形态学和中世纪史相结合的交叉领域。而欧洲中世纪社会与文化的特殊性格，实际上造成了许多由经典音乐史学的方法所无法涵盖与解释的空间和对象。近十余年来，一些具有社会身份与机构研究、性别主义、接受史、语言学等不同理论背景的中世纪音乐研究文献也陆续出现，不断刷新着这座大厦的外墙。

以音乐的社会功能、体裁、机构、音乐家的社会身份和不同社会阶层和时代的人群对于音乐的聆听、接受与理解为主要关注对象的音乐社会学在西方起步甚早。[85] 而中世纪音乐生活的许多细节以及决定它们的社会机制都足以引起持这些观察视角的研究者们的极大兴趣。尤其是中世纪的音乐实践者们与近代职业音乐家的本质性差异，实际上涉及了中世纪与近代两种截然不同的社会经济结构，近代西方音乐文化最为核心和独有的内容——作品（文本）、作曲家和作

---

83. 参见 Elizabeth Eva Leach: “Review to Anne Robertson’s book: Guillaume de Machaut and Reims”, *Plainsong and Medieval Music*, Vol.13, 2004, pp. 95-102。

84. 我们尤其应该注意文学史和音乐史的基本方法——文本分析和形态分析——在中世纪声乐研究中的交织和融汇（尤其是中世纪晚期的开始具有“作品”性质的配乐诗歌或乐曲）以及以此为基础的对于音乐 - 诗歌的“意义”与“功能”的诠释和解读，这种“互文性”研究方法已经成为西方中世纪音乐史学的一个基本学术方法。参见：Yolanda Plumley (edt.): *Citation, Intertextuality and Memory in the Middle Ages and Renaissance*（*vols. 1-2*）, Liverpool University Press ,2011/2013

85. 参见：Walter Salman (G.E.): *The Social Status of the Professional Musician from the Middle Ages to the 19th Century*, Pendragon Press, 1971; Richard Leppert& Susan McClary（edt.）: *Music and Society: the Politics of composition, performanceand reception,* Cambridge University Press, 1987; Johan Shepherd: “Sociology of Music”, NG2,2001; 克奈夫等：《西方音乐社会学现状——近代音乐的听赏和当代社会的音乐问题》，金经言译，人民音乐出版社，2002 年。

曲实践，在中世纪经历了一个逐渐萌生的过程。从 1990 年代开始，以音乐家和人的音乐活动为主要观察点的研究文献也逐渐开始增加。[86]

性别研究和女性主义是 1980 年代美国新音乐学思潮中的一个重要内容，并且与二战后欧美社会的结构性变化及学术、艺术方面的新动向有着密切关联。而中世纪社会中的日耳曼因素和基督教因素，在一定程度上正是近代西方社会中女性地位与社会属性不同于古代罗马社会的基本原因。由此，从两性关系及女性视角观察中世纪音乐史上的一些重要女性（如希尔德加德、爱洛伊斯、阿基坦的埃利诺尔等）以及音乐生活中与女性密切相关的音乐类型（尤其是吟游诗人的宫廷恋歌和与圣母崇拜有关的宗教歌曲），便开始成为一个新兴的学术倾向，这既与整个音乐史女性研究相一致，也符合在整个中世纪音乐史研究中不断增强的对于女性的关注。[87]

机构与建制的研究，近年来越来越成为具有社会史和结构主义史学观念的音乐学家关注音乐文化与音乐生活的重要着眼点。[88] 从中世纪音乐的研究历程来看，对于重要的机构（在中世纪前期一般是修道院和大教堂，从十二世纪开始则包含了宫廷或大学）在音乐教育、理论研究与仪式实践方面的作用很早就进入了学者们的视野。[89] 近年来的相关研究，越来越强调这些社会有机体与音乐活

---

86. 参见：夏滟洲：《西方作曲家的社会身份研究——从中世纪到贝多芬》，社会科学文献出版社，2013 年，第一章“作曲的开端：中古社会体制中人们的音乐实践”注释及参考文献。

87. 参　见：Ruth A. Solie: “Femilism”; Jeffrey Kallberg: “Gender(i)”; Judith Tick etc.: “Women in Music”, NG2, 2001; Margot Fassler: *Music in the Medieval West*, W.W.Notron and Company, 2014,pp.137-147 及第 142 页的参考文献；以及以下两篇博士论文和一部译著的相关论述与参考文献：田汝英：“一位中世纪女性对神学的解释——试析希尔德加德的女性化神学思想”，首都师范大学硕士论文，2007 年；李玉华：“中世纪盛期西欧圣母崇拜探析”，首都师范大学博士论文，2008 年；菲奥娜 · 斯沃比：《骑士之爱与游吟诗人》，王晨译，上海社会科学院出版社，2013 年。

88. 参见刘丹霓：“十九世纪德意志音乐之文化生态探析——从卡尔 · 达尔豪斯的十九世纪音乐建制研究看社会功能与文化意涵在音乐史研究中的重要性”，《文化研究》第十九辑，2014 年夏；伍维曦：“内涵与外延：社会科学视野下的音乐历史、分析、实践”——雷米 · 冈波斯教授和奥雷里安 · 普瓦德万博士 2014 上音系列讲座综述，“中国音乐学网”http://musicology.cn/lectures/lectures_8911.html。

89. 如：Guillaume de Van: “La Pedagogie musicale a la fin du moyen age”, *Musica Disciplina,* Vol. 2, Fasc. 12 (1948), pp. 75-97；Craig Wright: *Music and Ceremony at Notre Dame of Paris 500-1500*, Cambridge University Press, 1989。

动之间的相互关系并体现出更为明显的结构主义视角，机构在中世纪音乐生活中的结构性功能亦更加受到关注。[90]

中世纪音乐的接受史也越来越成为了一个新兴的研究领域。而这种研究已不限于单纯的研究史的梳理，而是运用结构主义的视角，综合文献、形态、仪式、表演实践等方面，从不同时期的研究者对中世纪音乐的认识来彰显一种"长时段"的历史学思考，从而创造出一种"后中世纪"的"中世纪音乐"的历史。[91] 而一些个案式的接受研究，则为中世纪音乐别开生面，见微知著，使我们不仅对于具体的历时性音乐对象，而且对整个中世纪音乐的性质与其在不同时代的观念结构中的形象有了更加直观生动的体认并引起了深入的反思。[92]

6."中世纪音乐"地缘版图的扩大

从中世纪音乐史学科发轫开始，其研究对象的地理范围就具有强烈的"拉丁西欧"中心的倾向，无论是天主教仪式圣咏还是游吟诗人的艺术，还是十四世纪的多声部音乐，都以中世纪的法兰西为地理中心（当然这一中心内部也有若干文化地理单元的区分），旁及在不同程度上受到这一中心的音乐理论与实践活动影响的地域——意大利北部、西班牙的基督教王国、塞浦路斯等地中海国家、英格兰以及德意志临近莱茵河的地区。从人类学的视角来看，这种长期以来所形成的地缘版图已经构成了一个"中心"和若干"外围"的互动关系；而且，由于意、法、德、英等国也是十九世纪以来西方音乐文化的中心区域，在二十

90. 参见 Rebecca A. Baltzer: "Ecclesiastical foundations and secular institutions"（*The Cambridge Companion to Medieval Music*, pp.263-275）尾注中的参考文献。

91. 参见 Lawrence Earp: "Reception", *The Cambridge Companion to Medieval Music*, pp.335-370。

92. 如 John Haines 的专著 *Eight Centuries of Troubadours and Trouvères: the Changing Identity of Medieval Music*（Cambridge University Press, 2004）对法兰西游吟诗人的艺术（包括诗歌和音乐）从产生直至今日的八个世纪中不同社会文化结构中的欧洲（及西方）接受者的理解和诠释进行了历时性梳理，向我们揭示了不同的"当代"对于"中世纪"的态度以及二者之间存在的张力。该书的引言（pp.1-6）含有将接受美学的观念与实践（特别是德国批评家姚斯 [Hans Robert Jauss，1921—1997] 的经典理论）引入中世纪音乐研究的创造性思考及理论预设。

世纪上半叶所形成的经典音乐学的研究范式和偏重于这些区域的话语霸权，也对学界审视中世纪音乐的发生环境产生了深远的影响。将以法兰西为中心的传统的中世纪音乐地图视为一种“高文化”区域或者将其中的音乐活动经典化的倾向，一直有意无意地延续着；而拉丁西欧世界内部，各个不同的文化地理单元音乐活动的特殊性及其与拉丁西欧之外的其他文明圈的关系，则被有意无意地低估或遗忘。

伴随中世纪史学界对于西方及欧洲文化自身属性的审视角度的变化（如前面提到的塔鲁斯金等学者的看法），中世纪音乐文化中的地理因素和地缘影响近年来开始成为一些学者研究的课题；由于过去的习惯“偏见”所造成的地域上的不平衡性在中世纪音乐的研究格局中亦有所调整。在2011年由马克 · 埃弗里斯特主编的《剑桥中世纪音乐指南》中，在以五章的篇幅、按照时间顺序叙述了以法兰西为主要地域的从素歌到十四世纪多声部音乐的发展历程后（这一部分的总标题是“文献曲目、风格与技术”[Repertory,styles and techniques]），编者又以五章的篇幅分别介绍了中世纪的英格兰、意大利、伊比利亚半岛和莱茵河以东地区的音乐历史状况（这一部分被总称为“Topography”——“音乐地理志”）。其中涉及了一些过去在中世纪音乐研究中较少关注的地区与文化——如“伊比利亚”一章中对民间音乐和穆斯林及犹太音乐的论述，“莱茵河以东”一章中对捷克、波兰等斯拉夫地区音乐的描写。[93] 而在该书第十八章——由克里斯多夫 · 佩奇撰写的“中世纪音乐的地缘性”中，首次出现了五个地理文化圈的划分与定义，不同地理单元中音乐文化的特殊性得到了充分的重视与阐发。[94] 在该书主编看来：“这在打破中心和外围的界限上迈出了一大步。”[95] 在未来，这种研究路径会不会呼应对于整个欧洲中世纪的观念的变化，从而在本质上改变中世纪音乐史的研究格局，是一个值得我们持续关注的话题。

---

93. Nicolas Bell: “The Iberian peninsula”, *The Cambridge Companion to Medieval Music*, pp. 168-170 及注释中的参考文献；Robert Curry: “Music east of the Rhine”, ibid. pp.171-182 及注释中的参考文献。

94. Christopher Page: “The geography of medieval music”, *The Cambridge Companion to Medieval Music*, pp.320-334 及注释中的参考文献，尤其是第321页上的地图及文字说明。

95. Mark Everist: “Introduction”, p.3, *The Cambridge Companion to Medieval Music*.

作者序

为诺顿音乐史导论系列写作这本《中世纪音乐》，最终被证明是一个比我的预期要漫长得多的任务。我一开始天真地认为，我只需要解释和说明学生所想了解的一切关于中世纪音乐的知识和那些他们会提出的问题足矣。可是当我还未这样做之前，我就已经意识到：需要涉及的浩如烟海的音乐以及种类繁多的风格和形式，使这一目标只能成为遥不可及的梦想。不过我还是怀着堂吉诃德式的勇气坚持下来，这样我所做的便远远超过了“导论”的实际需要。此时，我热心的编辑克莱尔 · 布鲁克［Claire Brook］便建议我将其中更为细节性和技术性的部分抽取出来，将来作为一部单独的论文集出版。因此，我们希望使得这本书对那些想要获得比通史学习更多的信息，但又可能没有时间对整个中世纪曲目进行深入调查的大学生起到更大的作用。同时，我们也希望这本书对越来越多的中世纪音乐爱好者也是有趣的和有用的——这些业余爱好者通过现场演出和唱片中的录音已经熟悉和喜爱上了中世纪音乐特殊而令人陶醉的特质。或许本书还将有助于使更多的人认识到：中世纪也产生了有价值的音乐，它值得被仔细地研究和崇敬，就如同那些中世纪文学、艺术和建筑的杰作一直以来受到的重视一样。

但仅仅阅读和音乐有关的读物是不够的。要充分地认知音乐，只能来自对音乐本身的学习——包括聆听和可能时的演奏。因此作为对本书的补充，我还准备了一本关于中世纪音乐的单独选集。该集至少可以为中世纪音乐形式与风格的遗存勾勒出一个最低限度的全貌。与这部选集中的曲目类似的材料可以在本书所列出的其他选集中找到，不过其中大部分所含的曲例数量不多，因为它

们大多数不是专门针对中世纪音乐的选集。

我想没有必要为这部导论性著作中出现的材料超出了一门三到四个月的课程所能容纳的限度而表示歉意。当它被作为一部教科书使用时，教师可以自由地从中选择他们所需要强调和说明的材料，并且本书也可以为学生提供进行口头报告或学期论文的建议与论题。我并且天真地希望，它也能够为学生在经过一个学期的专门性学习后，成为其进一步研究和学习的基础。如果一本教科书的内容在一学期的课程结束时已被耗尽，作为一名学生和教师我总是会有上当受骗之感。毕竟，一部导论性著作应该是一个开始，而非结束。这需要时间来获得更为广阔和深入的认识，而这些也将转化为对友谊、亲密和友爱的认识。如果本书能点燃一个人对中世纪音乐终生的强烈爱好，那么我写作的努力也就得到了丰硕的回报。

作为这样一本书的作者，我不可避免地需要从无数个人和机构那里获得建议、指导和积极的协助。不管怎样，我在此要对其中最主要者加以感谢。首先，我必须向已故的纳丹 · 布罗德 [Nathan Broder] 表达深深的敬意，是他劝我开始这个工作的，他还对本书前几章给予了极其宝贵的批评意见，这为本书的整体架构奠定了基础。我还要感谢克莱尔 · 布鲁克和她在诺顿公司的同事。他们以精深的专业能力帮助我修订原稿并引导我通过了出版的最后阶段。我要特别感谢约翰 · 莫里斯 [John Morris]，他承担了提供插图说明的繁重任务。

俄亥俄州立大学的学生、教师和工作人员也以各种方式为我提供帮助。音乐图书管理员奥尔加 · 布施 [Olga Buth] 小姐，总是以其一贯的幽默感迅速地满足我所有的需求。而中世纪和文艺复兴研究中心则给予了我巨大的恩惠：它为我提供了一位研究助理威廉 · 莫林 [William Melin]。莫林先生通读和检查了本书的第一稿，提出了许多宝贵的建议，并协助我为配套的音乐选集挑选曲例和译谱。斯蒂芬 · 凯利 [Stephen Kelly] 阅读了后面几章，对“意大利新艺术”一章提供了特别的帮助。大卫 · 康宁汉 [David Cunningham] 提供了出现在本书中的一些照片，从而为我省去了许多麻烦。我对他们不胜感激。

音乐学院的格特鲁德 · 库赫弗斯 [Gertrude Kuehefuhs] 教授阅读了格里高利圣咏的相关章节，罗曼语系的汉斯 · 凯勒 [Hans Keller] 教授阅读了关于特

洛巴杜尔和特洛威尔的章节。我要感谢他们为我发现了几处令人尴尬和震惊的错误。如果书中还存在任何错误和缺陷，责任都在我自己。

一些无形的帮助通常润物无声，但我不能遗漏对我的同事——音乐史专业团队的谢意：他们在道义上支持我并在我艰辛工作期间给予了理解和宽容。我的妻子在同一时间所作出的贡献更是无法估量和难以形容的。她完成了几乎不可能完成的任务，将一个语言粗糙得无法形容的草稿，逐字键入打印成为完整的原始版本。我无法用言语表达对她在生活中其他帮助的感激，但如果没有她的热情、鼓励和不时的鞭策，这本书永远也不可能完成。因此，为了分享我们之间的痛苦和欢乐，唯一合宜的举措便是将此书题献给她以表达我的感谢和最深挚的情感。

1977 年 3 月于俄亥俄州哥伦布斯

目 录

插图目录

图表目录

引用参考文献缩略语表

AcM　*Acta Musicologica*《音乐学学报》，1928年起。

AH　*Analecta Hymnica Medii Aevi*《中世纪赞美诗选集》，五十五卷本，莱比锡，1886—1922年；重印本，纽约和伦敦，1961年

AIM　American Institute of Musicology 美国音乐学研究院；出版物包括：CMM、CSM、MD、MSD。关于这几种出版物的详细信息，参见最近期的MD。

AMM　理查德·霍平（编）：*Anthology of Medieval Music*《中世纪音乐选集》，纽约，1978年

AMRM　*Aspects of Medieval and Renaissance Music: A Birthday Offering to Gustave Reese*《中世纪和文艺复兴音乐面面观：古斯塔夫·里斯祝寿文集》，拉吕J.LaRue编，纽约，1966年

AMW　*Archiv für Musikwissenschaft*《音乐学资料》，1918年起。

AnM　*Annales musicologiques*《音乐学年鉴》，1953年起。

AoM　*Anthology of Music*《音乐选集》，费雷尔K. Fellerer编，科隆，1959年。该著为一系列原来以德文版的Das Musikwerk[《音乐作品》]（科隆，1959年起）出版的音乐选集的英文版。

CFR　R.霍平（编），*The Cypriot-French Repertory of the Manuscript Torino*《托里诺抄本中的塞浦路斯语——法语音乐曲目》，*Biblioteca Nazaionale*，J. II.9，四卷本，CMM，21，AIM，1960—1963年。

CMM　*Corpus mensurabilis musicae*《有量音乐大全》，AIM，1948年起。

CS　库瑟玛克E. de Coussemaker（编），*Scriptprum de mediiaevi nova series*《新编中世纪音乐著作大系》，四卷本，巴黎，1864—1976年；重印本，米兰，1931年；希尔德斯海姆Hildesheim，1963年。其内容，参见MMBb，No.925。

CSM　*Corpus scriptorum de musica*《音乐手稿大全》，AIM，1950年起。

EFCM　雷尼 G. Reaney（编），*Early Fifteenth-Century Music*《十五世纪初期的音乐》，六卷本，CMM，11，AIM，1955—1977年。

EM　格里森 H.Gleason（编），*Examples of Music before 1400*《1400年前的音乐谱

例》，第2版修订重印，纽约，1945年。

FSC　阿佩尔 W.Apel（编），*French Secular Compositions of the Fourteenth Century*《十四世纪的法国世俗音乐》，三卷本，CMM，53，AIM，1970—1972年。

FSM　阿佩尔 W.Apel（编），*French Secular Music of the Late Fourteenth Century*《十四世纪晚期的法国世俗音乐》，马萨诸塞州剑桥，1950年。

GC　阿佩尔 W.Apel，*Gregorian Chant*《格里高利圣咏》，印第安纳州布鲁明顿，1958年。

GD　*Grove's Dictionary of Music and Musicians*《格罗夫音乐和音乐家词典》，布洛姆E.Blom主编，第5版，九卷本，伦敦，1954年；补编，斯蒂文斯D.Stevens主编，伦敦，1961年。第6版正在准备出版中[译者按：该版已于1980年出版，并改称*New Grove's Dictionary of Music and Musicians*《新格罗夫音乐和音乐家词典》；而"新格罗夫"的第2版已于2001年出版]。

GMB　谢林 A. Schering（编），*Geschichte der Musik in Beispielen*《谱例音乐史》，莱比锡，1931年；重印英译本，*History of Music in Examples*, 纽约，1950年。

GS　格贝尔特M.Gerbert（编），*Scriptore ecclesiastici de musica*《教会圣乐著作集成》，三卷本，圣布拉辛 St. Blasien，1784年；重印本，米兰，1931年。其内容参见MMBb，No.926。

HAM　达维逊A. T. Davison和阿佩尔W. Apel（编），*Historical Anthology of Music*《音乐史谱例选集》，第一卷，第2版，马萨诸塞州剑桥，1949年。

HDM　阿佩尔，*Harvard Dictionary of Music*《哈佛音乐词典》，第2版，马萨诸塞州剑桥，1969年。

HMS　*History of Music in Sound*《有声音乐史》， RCA Victor；该系列录音中的第2和第3套的内容系对应着NOHM中的相应两卷。

HWM　格劳特D.Grout， *A History of Western Music*《西方音乐史》，修订版，纽约，1973年。

IMM　Institute of Medieval Music 中世纪音乐研究院，布鲁克林；出版物包括MSt、MTT、PMMM。

JAMS　*Journal of the American Musicological Society*《美国音乐学协会学刊》，1948年起。

JMT　*Journal of Music Theory*《音乐理论学刊》，1957年起。

LU　*The Liber Usualis with Introduction and Rubrics in English*《通用本（含英文导言与编目）》，图尔内Tournai，1952年（及后续版本）。

MD　*Music a Disciplina*《音乐学科》，AIM，1946年起。

MFCI　皮洛塔N.Pirrotta（编），*The Music of Fourteenth Century Italy*《十四世纪意大利音乐》，五卷本，CMM，8，AIM，1968年起。

MGG　*Die Musik in Geschichte und Gegenwart*《音乐的历史与现状》，十四卷本，卡塞尔，1949—1968年；补编，1968年起。

ML	*Music and Letters*《音乐与文学》，1920年起。
MM	帕里什C.Parrish和欧尔J.Ohl（编），*Masterpieces of Music before 1750*《1750年前的音乐杰作》，纽约，1951年。
MMA	里斯G.Reese，*Music in the Middle Ages*《中世纪的音乐》，纽约，1940年。
MMB	哈里森 F. Ll.Harrison，*Music in Medieval Britain*《中古不列颠的音乐》，纽约，1959年。
MMBb	休斯 A. Hughes，*Medieval Music: The Sixth Liberal Art*《中世纪音乐：第六门自由艺术》，Toronto Medieval Bibliographies 多伦多中世纪书目系列，4，多伦多与布法罗，1974年。
MQ	*The Musical Quarterly*《音乐季刊》，1915年起。
MR	里斯G.Reese，*Music in the Renaissance*《文艺复兴的音乐》，第2版，纽约，1959年。
MSB	*Musikwissenschaftliche Studien-Bibliothek*《音乐学研究书系》，根利希F.Gennrich（编），二十四卷本，1956—1966年。
MSD	*Musicological Studies and Documents*《音乐学研究与文献》，AIM，1951年起。
MSt	*Musicological Studies*《音乐学研究》，IMM，1955年起。
MTT	*Musical Theorists in Translation*《音乐理论译文》，IMM，1959年起。
NMM	帕里什C.Parrish，*The Notation of Medieval Music*《中世纪音乐记谱法》，修订版，纽约，1959年。
NOHM	*New Oxford History of Music*《新牛津音乐史》，伦敦和纽约，1954年起。第2卷：*Early Medieval Music up to 1300*《1300年前的早期中世纪音乐》，1954年；第3卷：*Ars Nova and the Renaissance, 1300—1540*《新艺术和文艺复兴》，1960年。
NPM	阿佩尔，*The Notation of Polyphonic Music 900—1600*《900年至1600年的多声部音乐记谱法》，第5版，马萨诸塞州剑桥，1961年。
OHM	休斯 A. Hughes 和本特 M. Bent（编），*The Old Hall Manuscript*《老霍尔手抄本》，三卷本，CMM，46，AIM，1969—1973年。
PalM	*Paléographie musicale : les principaux manuscrits de chant grégorien, ambrosien, mozarabe, gallican*《音乐古文献：格里高利、安布罗斯、莫萨拉布和高卢圣咏的主要手抄本》，二十一卷本，两个系列，索莱姆、图尔内或伯尔尼，1899年起；重印本，系列1，1-15卷和系列2，1-2卷，伯尔尼，1968—1974年。
PAM	*Publikationen älterer Musik... bei der deutschen Musicgesellschaft*《德国音乐学会出版的古乐》，十一卷本，莱比锡，1926—1940年；重印本，希尔德斯海姆，1967—1968年。
PM	*Polyphonic Music of the Fourteenth Century*《十四世纪的多声音乐》，多人（编），摩纳哥，1956年起。

PMC Separate volumes of commentary to PM1,2-3,4 对PM第一、二、三和四卷的分卷评注；带有修订和补充的重印本作为PM 4A出版。

PMMM *Publication of Medieval Music Manuscripts*《中世纪音乐手抄本丛刊》，IMM，1957年起。

RBM *Revue belge de musicologie*《比利时音乐学学刊》，1946年起。

RISM *Répertoire international des source musicales*《国际音乐文献汇编》，1960年起。

RVB 根利希F.Gennrich，*Rondeaux, Virelais und Balladen*《回旋歌、维勒莱和叙事歌》，二卷本，Gesellschaft für romanische Literatur罗曼语文学学会，四十三卷和四十七卷，德累斯顿，1921年；哥廷根，1927年。

SIMG *Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft*《国际音乐学会文集》，1899—1914年；重印本（十五卷本），希尔德斯海姆，1970年（？）。

SMMA *Summa Musicae Medii Aevi*《中世纪音乐研究荟萃》，根利希（编），十八卷本，1957—1967年。

SMRM 布科夫泽尔 M. Bukofzer，*Studies in Medieval and Renaissance Music*《中世纪和文艺复兴音乐研究》，纽约，1950年。

SR 斯特朗克 O. Strunk，*Source Readings in Music History*《音乐史原始资料读本》，纽约，1950年。该书亦有多卷本分册出版（1960年），其中头两卷是*SR*：*Antiquity and the Middle Ages*《古代与中世纪卷》和*SR*：*The Renaissance*《文艺复兴卷》。

SS 勒尔纳E.Lerner（编），*Study Scores of Musical Styles*《音乐风格研究乐谱集》，纽约，1968年。

TEM 帕里什（编），*A Treasury of Early Music*《早期音乐宝库》，纽约，1958年。

手抄本文献缩略语表

［该表中的信息，自左至右依次为：抄本文献通用缩写、文献现今收藏地、收藏机构和文献编号。］

Apt Apt阿普特，Trésor de la Basilique Sainte-Anne 圣安妮教堂贮藏室 ，16 bis

Ba Bamberg班贝格，Staatliche Bibliothek国立图书馆，Lit.115（之前为Ed. IV. 6）

BL Bologna博洛尼亚，Civico Museo Bibliografico Musicale 公共音乐文献博物馆，Q 15

BU Bologna博洛尼亚，Biblioteca Universitaria大学图书馆， 2216

Ch Chantilly 香蒂利，Musée Condé孔戴博物馆， 564（之前为1047）

Cl 巴黎，Bibliothèque Nationale法国国家图书馆，nouv.acq. fr., 13521（La Clayette）

F 佛罗伦萨，Biblioteca MediceaLaurenziana洛伦佐梅迪奇图书馆，Pluteus 29.1

Fauv 巴黎，法国国家图书馆，f. fr., 146

Iv Ivrea伊夫雷阿，Biblioteca Capitolare首府图书馆，无手抄本编号

Ma 马德里，Biblioteca Nacional 国立图书馆，20486

Mo Montpellier蒙彼利埃，Faculté de Médecine医学院， H 196

Mod Modena摩德纳，Biblioteca Estanse埃斯当斯图书馆，α，M.5，24（之前为lat.568）

O Oxford牛津，Bodleian Library 波德林图书馆，Canonici Misc.213

OH Old Hall Manuscript 老霍尔抄本，伦敦，British Library（Museum）大英博物馆图书馆，add.57950

Pic 巴黎，法国国家图书馆，Coll.de Picadie 67,f.67

Pit 巴黎，法国国家图书馆，f.ital.568

PR 巴黎，法国国家图书馆，nouv.acq.fr., 6771（La Reine）

Rs 罗马，Bibioteca Vaticana 梵蒂冈图书馆， Rossi 215

Tu Turin都灵， Biblioteca Reale 王家图书馆， vari 215

TuB Turin都灵， Biblioteca Nazionale 国立图书馆，J.II.9

W_1 Wolfenbüttel 沃尔芬比特尔，Herzog August-Bibliothek 赫尔佐格·奥古斯特图书馆，667（之前为Helmstadt 628）

W_2 沃尔芬比特尔，赫尔佐格·奥古斯特图书馆，1206（之前为Helmstadt 1099）

第一章
历史背景（至公元1000年）

如果艺术是一面朝向生活的镜子——至少过去一向是如此，那么音乐也反映着产生它的社会。而当社会变迁之际，其音乐的镜像也将随之改易。我们当然不能指望用当代人的眼光去看待中世纪音乐，同时也至少应该避免从我们社会中音乐的功能和地位去审视之。我们必须忘记金碧辉煌的歌剧院、指挥自己的作品四处巡演的作曲家、满世界兜售“伟大艺术家”的经纪人、迅速滋生致使休假外出的旅行者唯恐避之不及的音乐节。我们必须忘记广播、电视、留声机、高保真和立体声。总之，我们必须忘记二十世纪使音乐成为巨大产业的商业操作的任何特质：这常常在喧嚣的世界中更多地带来痛苦而非欢乐，但又无处可遁。中世纪的音乐既非如此灿然可观，也不是这般无孔不入，然而却处在那时宗教、社会和知识生活的中心地位。如果透过音乐能帮助我们去理解中世纪人的生活，那么我希望本书能使这种理解更为清晰。

然而，在我们开始思考中世纪的音乐之前，必须对这一历史时期本身加以界定，或者说至少应该确立其界限。历史分期的界限很难被确定，而经常变换的国家间的疆界也同样难以被简单地勾勒。十四和十五世纪的意大利作者认为，他们的文明代表了一种古希腊和古罗马光荣的重生。因而，他们把介于这二者之间的时代都称为中世纪（就字面意思来说，就是“中间的时代”）。尽管这些作家的判断可能并不正确，但这种历史分期法却保留了下来；当代的学者们一般把五世纪西罗马帝国的崩溃视为中世纪的开端。但是，中世纪音乐的研究却很难始于公元400—500年间。除了教会音乐外，在基督纪元的头一个一千年几乎没有音乐存留下来，而前者的历史则是从基督宗教产生开始的。正因于此，对于公元1000年 2

前的基督教礼拜仪式的讨论，必须放在我们对本书适宜对象进行展开论述前的第二章中。

中世纪的结束甚至比它的开端更难以被界定。文艺复兴运动并没有立即在全欧洲范围内开展，而其在不同的智识和艺术领域的表现形式也是多种多样的。并且，知识与文艺的复兴并未立即消除中世纪生活的所有印记。事实上，文化教育在此前也远不能说是灭绝了；在我们所知道的文艺复兴之前已经有过两到三次知识复兴的运动。因而，根据不同学者的个人兴趣和前见，中世纪的下限可能有很多说法。音乐史学家们一般将 1400 年作为一种约定俗成的（尽管有些武断）折中方案。当然，音乐自身的发展轨迹，并不会在这一年停顿或发生突变。我们甚至可以发现，十五世纪的最初二三十年的音乐具有承前启后的双重特性，它既是对中世纪成就的总结，也为十五世纪的伟大作曲家们的继续拓展提供了坚实的基础。对于这种音乐的研究，很自然地成为了本书的最后章节，同时也可以看成是对文艺复兴音乐史的引入。

要对任何时期的某个特殊领域进行探究，至少要对这一时期的总体历史状况



早期基督教艺术的例证，刻画耶稣荣进耶路撒冷的场景，来自公元四世纪的一座罗马石棺的细部（梵蒂冈照片图书馆 [Foto BibliotecaVaticana]）

有所了解。然而，从基督教兴起到十四世纪结束之间横亘着巨大的时间跨度。我们不可能指望对这十四个世纪的历史进行细节式的描述，但我们或许可以提及那些对历史进程以及人们的生活处境有过决定性作用的重大事件。因而，本章旨在为基督纪元第一个千年纪的西欧提供一个大致的图景。在此背景下，我们可以着手审视在此期间发生的教会音乐的状况。当然我们首要关注的，是欧洲西部尤其是那些音乐文化曾经繁荣的地区。尽管一部中世纪音乐的断代史不可能以相关领域的专家们那样的水平来处理一般历史的叙述，但这样的历史背景介绍对于那些并非专家的读者一定是有用的。此外，它还能引发读者对这西方文明史上最可怖但也最迷人的时代进一步的研究兴趣。 3

对于公元二世纪的罗马公民来说，似乎很难想象他们所享受的和平与富足会成为过眼云烟。在五位“贤君”治下，从涅尔瓦（96—98）*、图拉真（98—117）到马尔库斯·奥勒里乌斯（崩于180年），罗马世界一片欣欣向荣的太平景象。然而，就在二世纪结束前，衰落的征兆已然显现了。蛮族对北方边界施加着越来越大的压力，一些公民也陷于贫困；而更为严重的、始终无法解决的帝位继承问题开始制造出丑恶的内战。帝国统治实际上已经沦为军事独裁，弑君行刺成为一个受拥戴的指挥官获得皇位的最常用手段。到了三世纪中叶，当争权夺位的将领中没有一个能够强大到取得完全胜利之际，内争便向蛮族入侵敞开了大门。法兰克人和阿拉曼人越过莱茵河深入腹地，哥特人开始遍布从多瑙河至黑海的行省，而亚洲的控制权则落入了不断向罗马进攻的波斯人手中。

幸运的是，对于西方历史（尤其是基督教的成长）来说，罗马帝国的第一次动荡只是暂时的。奥勒利安皇帝（270—275）战胜了所有的竞争对手，重新获得对除西北边境莱茵河与多瑙河地区之外的整个帝国的控制权。在奥勒利安被谋害后，另一位士兵皇帝戴克里先（284—305）成功地完成了对帝国的重建，从而为后代又延续了一百年的江山。

四世纪的相对稳定带来了两个重大的变化。首先是帝国内部基督教势力的迅猛发展。尽管在戴克里先时代遭到严厉镇压，但在君士坦丁统治时期（312—337）基督教却受了全面的容纳，而通过狄奥多西（379—395）的敕令，更成为除犹太 4

* 译者注：本书帝王和罗马教皇名后的年代，如未注明，均为其在位时间。

人之外的全体罗马人的法定宗教（在下一章中，我们将会考察这一剧变对基督教的宗教内涵和仪式的影响）。而在此需要注意的，是一些宗教之外的重要结果。许多有着重要的社会与政治地位的人成为教会人士，还有许多人通过成为教会的一员而扬名立万。遍布帝国全境的教堂通过其巨大的产业获得了财富与权力。而这之中最为重要的后果是，一个仿效罗马帝国世俗政府的教会统治机构建立起来。毫无疑问，这些新兴的因素使教会能挺过五世纪的灾难——罗马自身却无法幸免——而存活下来。

四世纪中的第二个重大变化，是君士坦丁堡的建立和由此将帝国划分为拉丁化的西部和希腊化的东部。这一变化是如此深刻地影响了基督教及其音乐的未来发展。政治上的后果仍然显著：尽管并非总是繁荣强盛，帝国的东半部比其西半部又多存在了一千年。依靠博斯普鲁斯海峡的优越地理位置，君士坦丁堡在 1453 年最终落入奥斯曼人之手前经受住了来自北方的蛮族和阿拉伯穆斯林的轮番攻击。作为欧洲东南的堡垒，拜占庭帝国保存了在西方一度丧失的文化与知识传统，并且由于对许多世纪以来西方文明重建的巨大贡献而完全无愧于罗马之声名。

罗马帝国的崩溃

我们不能就此马上去探讨那些五世纪西部帝国毁灭的种种迹象：社会、政治、文化、经济等方面。我们所能做的，只是记录这一毁灭过程以及由蛮族部落给欧洲带来的决定性后果。

本来，罗马帝国曾经成功地抵御了沿北方边境进犯的日耳曼部落。即便如此，多种其他压力还是导致了蛮族的大量渗透。军队数量的周期性短缺迫使帝国招募蛮族士兵，许多人由此成为罗马公民，甚至在帝国政府中荣登高位。到后来，许多部落全体内附并获得土地定居下来，作为回报他们为罗马巡边戍疆。到四世纪晚期，出现了许多拉丁化程度不等的新“罗马”公民。最后，军队阴谋和西罗马皇帝霍诺留（395—423）的无能导致了此前定居于多瑙河的西哥特联军对意大利的入侵。霍诺留只是撤退到拉文纳［Ravenna］的要塞束手无策，听凭阿拉里克统

5

帅的西哥特人自由进出罗马，并将之洗劫一空（公元410年）。

西部帝国的中央统治权就此崩溃，边界开始向入侵敞开。皮克特人和斯科特人，盎格鲁和撒克逊人肆虐于不列颠；法兰克人、阿拉曼人和勃艮第人进入了北部高卢；汪达尔人占领了阿基坦和西班牙。混乱局势的顶峰是西哥特人对南部高卢的入侵和汪达尔人的战败，后者逃亡非洲并在那里建立了独立王国。最终，西哥特人赢得了对西班牙半岛和山南高卢*一部分的控制权。

或许加速蛮族接管西部帝国的关键因素是更加野蛮的匈人惊天动地的入侵。 6



波斯神明密特拉斯，对他的崇拜盛行于罗马军团之中，并且成为帝国晚期基督教最有力的竞争者（感谢梵蒂冈博物馆［Vatican Museum］授权使用）

---

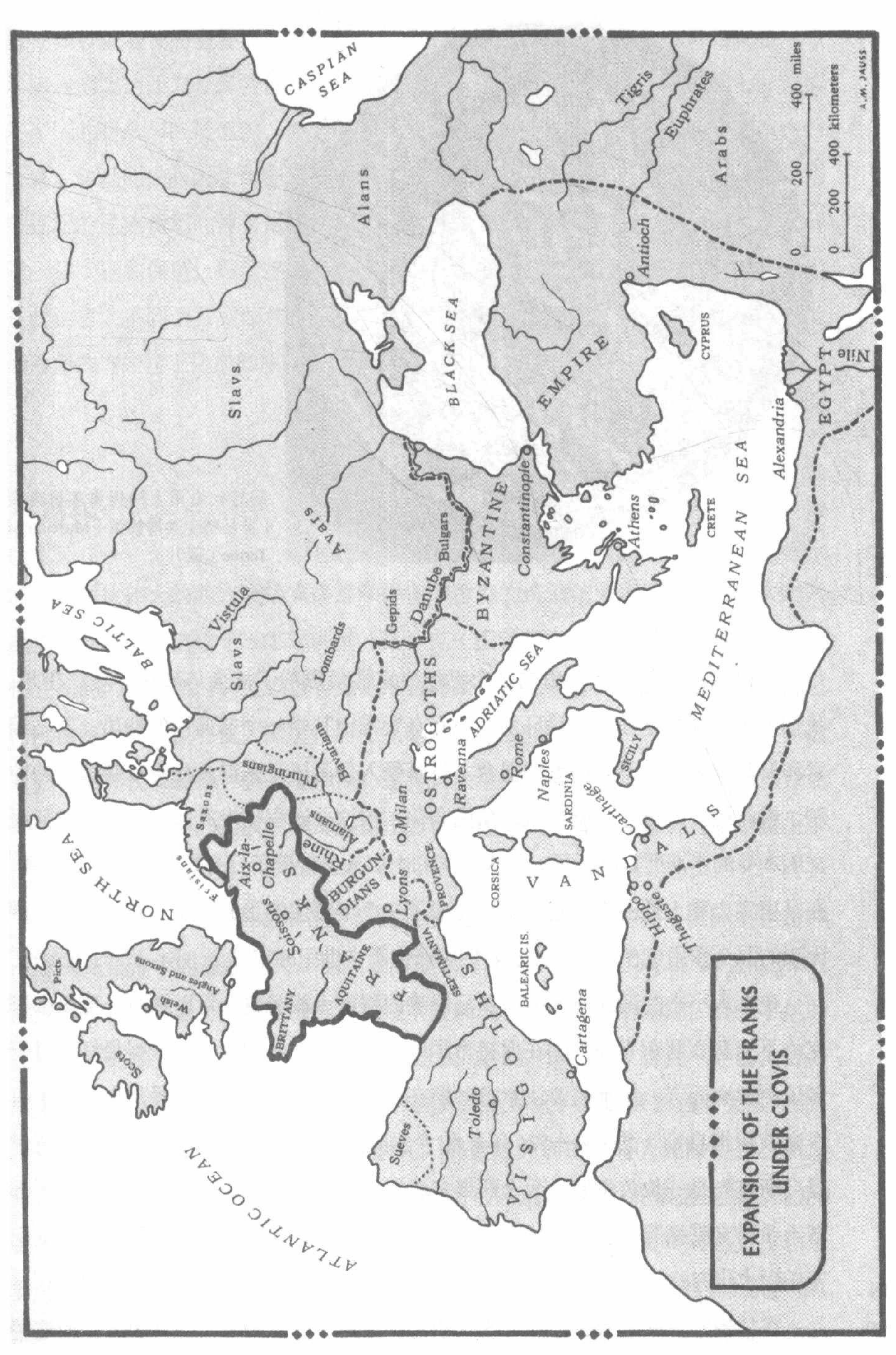
* 译者注：罗马的重要行省，现今意大利北部阿尔卑斯山以南的地区。

早在376年，匈人就压迫西哥特人越过多瑙河进入罗马领土；到了五世纪中叶，他们也跨过多瑙河，洗劫了北部高卢的城市。451年，在日耳曼部落的辅助下，能干的罗马将军阿埃提乌斯［Aetius］在夏龙［Châlons］附近的卡塔劳尼亚之野［Catalaunian Fields］击败了匈人，使他们从高卢转向意大利。453年阿提拉之死使匈人群龙无首，他们迅速解体，从此不再威胁西欧。然而无能的罗马皇帝瓦伦提尼安三世嫉妒阿埃提乌斯的荣誉和权力，将其处死，自己也旋被刺杀。汪达尔人借机从非洲来到意大利，罗马第二次遭到劫掠（455年）。在接下来的二十年中走马灯式的皇帝不过是军队指挥官的傀儡，帝国统治已徒具虚名。到了476年，最后一位傀儡皇帝也被废除了，东罗马皇帝芝诺（474—491）成为全帝国名义上的唯一主宰。但实际上，芝诺对西部帝国没有任何实权，而476年也在习惯上被视为西罗马帝国寿终正寝的时刻。不过对于意大利的东哥特王国的建立，芝诺是负有责任的。在阿提拉死后，匈人的解体救了东哥特人，他们成为了东罗马皇帝的盟友。一位东哥特国王的儿子提奥多里克，在君士坦丁堡长大，并在帝国政府中拥有权位。在成为全体哥特人的领袖后，他设法使芝诺将其放虎归山，派他去为帝国收复意大利。提奥多里克圆满完成了使命，尽管他在口头效忠于芝诺，但他却像一位君主那样统治意大利，从493年直至526年去世。

与此同时，高卢的法兰克人在墨洛温家族的克洛维领导下日渐强盛。作为一名不择手段而又战功卓著的军事统帅，克洛维通过暗杀或别的方法消灭了法兰克首领中所有的竞争对手，由此成为墨洛温法兰克王朝的奠基人。通过和阿拉曼人、勃艮第人和西哥特人的残酷战斗，克洛维将法兰克王国的疆域向南拓展至比利牛斯山，向北延伸至莱茵河。仅仅由于提奥多里克的插手，才使克洛维的势力没有到达地中海（见：地图1）。或许克洛维统治时期最重要的事件，是他在五世纪末前后皈依基督教。此后，有了教会的撑腰，克洛维向北进击异教徒，向南则攻打异端西哥特人。而通过迎娶一位勃艮第妻子和将妹妹许配给提奥多里克，克洛维也表明他深谙政治联姻的价值。尽管统治手段残忍野蛮，克洛维却是一位可圈可点的人物。然而，他也无法预见他的努力的长期性后果。在511年他去世时，克洛维已经创造了一个庞大而强有力的王国，并且事实上为法兰西作为一个独立的民族国家的产生奠定了基础。

8

如果说我们对五世纪罗马帝国的解体和独立的蛮族王国的建立着墨过多，那



地图1：克洛维时代法兰克人的扩张



同时代金币上的提奥多里克像（罗马特尔美博物馆［Museum of Terme］藏）

是因为这些事件确实在今后的几个世纪决定性地影响了社会与政治环境。在此，我们不可能详尽地描述这种环境，但有必要指出其中一个普遍性的特质：罗马因素和日耳曼因素的不同程度的混合。日耳曼入侵者还没来得及稳定对新领土的控制，就已经开始被他们所征服的居民同化，但这一过程也没有完成，因为被征服文明本身的水准严重降低了。原来帝国的上层人士接受了日耳曼首领的武装习俗，在军事实力和土地占有的基础上转化成了一个半野蛮的贵族阶层。同样的，各种因素的混合作用也在较低的社会阶层中产生了中世纪的农民。

在大大小小的蛮族王国中，罗马影响的程度大相径庭。可以预想，提奥多里克治下的意大利东哥特王国在保持帝国政治生活与文化的形式上做得最好。对于音乐史学家而言，尤其需要注意这时期在提奥多里克宫廷任职的最伟大的拉丁语作家波伊提乌斯（约 480—524 年）和卡西奥多鲁斯（约 485—约 575 年）。波伊提乌斯首先是一位哲学家，而卡西奥多鲁斯是历史家和政治人物，但他们二人都基于希腊文献撰写了音乐理论文章。特别是波伊提乌斯的著作，成为整个中世纪音乐学术研究的基础。

9　在其他的蛮族国家中，罗马的影响力要在更长的时段里才显现出来。而这种

遗存和日益增长的重要性在很大程度上要归因于基督教的传布和教廷的崛起——后者逐渐成为西方基督教世界中最高的权威。西方教会凭借在一定程度上模拟罗马帝国的行政与区域组织，成为纷乱不堪、干戈日寻的世界上唯一稳定和统一的因素。普世的宗教因素可能还导致了许多日耳曼部落放弃自己的语言，转而采用被征服的民族使用的拉丁语。无论如何，征服者被被征服者同化的最明显标志莫过于拉丁语的保留，后者逐渐发展为法国、西班牙、葡萄牙和意大利等地的现代罗曼语言。不同于不列颠和罗马帝国北疆的一些地区，上述这些国家正是历史上西欧最古老的拉丁化最彻底的区域。

六世纪

在两位伟大的西方领袖克洛维和提奥多里克的统治结束之后，欧洲再次陷入剧烈的动荡。克洛维于 511 年去世，法兰克王国随即被他的四个儿子瓜分。在他们之间的内争平息时，他们就有效地联合起来，将法兰克人的势力延伸到最北边的阿拉曼人和巴伐利亚人那里，而在提奥多里克去世后（526 年），他们又长驱进入勃艮第和普罗旺斯，直至地中海。这样，法兰克人便成为了西欧最强大和独立的民族。而此时别的蛮族王国却显露出衰落的迹象，这就诱使东罗马皇帝查士丁尼试图再次将它们征服。

查士丁尼于 527—565 年在位，他通常被视为伟大的罗马——实际上也是拜占庭——皇帝中的最后一人。他因制定颁布《国法大全》[*Corpus Juris Civilis*]而声名卓著，这是大多数欧洲国家和拉丁美洲现行法律体系的基础。查士丁尼的另一功业更加立竿见影（但却也稍纵即逝）。在 533 年，他以讨伐一名篡位者为名派遣贝利萨留率一小股远征军抗击非洲的汪达尔人。贝利萨留圆满完成使命，以致一度骄横的汪达尔人就此灰飞烟灭。消灭意大利的哥特人耗时更长。借口东哥特摄政王被害，查士丁尼派出两支部队去征服意大利，一支取道达尔马提亚，另一支在贝利萨留的率领下攻占了西西里岛，并于 536 年不费吹灰之力占领了罗马。可战事并未结束。在 540 年一场表面的胜利后，查士丁尼召回了贝利萨留，但哥特人却在托提拉指挥下卷土重来，重新占据了几乎整个意大利。在 552 年的

10



拉文纳的镶嵌画，表现查士丁尼和廷臣们望弥撒的场景

决战中，托提拉被杀。翌年，由纳尔塞斯统领的帝国军队扑灭了哥特人的最后抵抗。查士丁尼将视线转向西班牙，这里争夺王位的内战为军事干预提供了合法的借口。然而，西哥特人团结起来抗击入侵者，将查士丁尼的军队压缩至西班牙东南海岸的一小块区域。

尽管查士丁尼自夸地中海再度成为了罗马的内湖，他重建西部帝国的雄心却很快落空了。而他的军事行动的后果确实是耗尽了东罗马帝国，并且毁掉了意大利还残存的那一点古典文明。帝国的军力再也无法从东面抵御波斯，从北面击退跨过多瑙河入侵的新的蛮族势力。意大利的长年战乱最终使罗马成为废墟，各地的城市文明都从视野中消失。在欧洲的其他部分，土地贵族成为主宰，但在意大利，贵族的势力却十分薄弱。他们和帝国都无力再抵挡即将到来的新一轮蛮族入侵了。

与匈人相似的游牧部落阿瓦尔人从亚洲西向袭来，威胁着多瑙河流域的日耳曼部落。568 年前后，这些部落中的一支伦巴德人，越过阿尔卑斯山进入意大利。在占据了波河［Po］河谷（这一地区至今还叫伦巴第）后，他们向南几乎扫荡了整个半岛。由于拥有海上优势，罗马帝国依旧保持着对沿海一些重要据点的控制，

但到六世纪末，意大利大部都落入了伦巴德人之手。对于意大利的未来十分不幸的是，伦巴德人表现得毫无政治组织的素养。他们的国王（如果硬说有的话）也不过徒拥王号而已，其下的头领（稍后都以伯爵或公爵自称）均在他们的小块领地中恣意妄为。这些伦巴德人版图上的割据势力和帝国残存的一些孤立领地，一道铸成了十九世纪晚期之前城邦林立的意大利的格局。 11

不过，在六世纪晚期的意大利，仍然有中央行政权威在运作，这便是罗马教廷。虽然罗马自身的内政机构消失了，但这一空缺却被教皇们填补，后者成为城市的宗教和政治领袖。经常被意大利的内部和西欧各地事务惊扰的教皇对于重建帝国权威了无兴趣。根据古代的传统，皇帝既是政治领袖，也是国家宗教的头领，而查士丁尼也通过武力再次确认了这一传统。为了将全体基督教世界联合在他的领导下，查士丁尼直接地回击了鼓吹教皇至高权力的“圣彼得论”[Petrine theory]。根据这一最早由利奥大教皇（440—461）提出的理论，罗马主教作为圣彼得的继承人是基督教世界的最高权威。该理论从未被基督教东部教派所接受，而帝权至高无上论也同样未被罗马主教们认可。查士丁尼的专断态度与教廷判若水火，并加深了东方和西方之间的对立。只待一位软弱的皇帝和一位强势的教皇制造一个独立的西方教会，就可以最终完成这一分离。这位教皇便是格里高利大教皇（590—604）。我们将在下一章中讨论格里高利对于教会及其音乐的贡献。此处我们只需意识到：通过他的努力，“圣彼得论”成了事实，而教皇制也成为一种世界性的权威。

伊斯兰教的兴起

对于七世纪的人而言，一种新的宗教借着阿拉伯征服者迅速蔓延，既出人预料又令人惊骇。几个世纪来，游牧的部族也曾从中亚西征，但像阿拉伯人这样的势不可挡却是没有先例的。同样前无古人的是一种打着宗教旗帜的入侵。最使人震惊之处在于，阿拉伯征服者向被征服的人民输入了一种新的宗教，创造了最伟大的世界文明之一，而且使穆罕默德的信仰永久性地成为了世界主要宗教之一。时至今日，这一系列事件的内在原因以及它们所发生的速度依然是难以解释的谜。

伊斯兰教的故事固然迷人，但在此我们必须把问题局限于那些对西欧历史， 12



一座水钟和音乐家们：阿拉伯著作中的一页（波士顿伊莎贝拉·斯特瓦尔特·加德纳博物馆［Isabella Stewart Gardner Museum］藏）

尤其是其音乐进程发生了深远影响的方面。最直接显著的方面是穆斯林版图的扩张。在穆罕默德去世的632年，他的权威还只是囿于阿拉伯半岛的汉志［Hejaz］地区，这是一条沿着红海的狭长地带，其中包含伊斯兰最高圣地麦加。在随后的一百年间，先知所倡导的伊斯兰圣战使阿拉伯统治范围向东囊括了波斯和阿富汗，直抵喜马拉雅山脚下，向西则达到非洲的最远端，濒临大西洋。而这一切并非只是阿拉伯人独自完成的。与征服相伴的是改变信仰，享受未来征服果实的预期无疑为这种新宗教带来了大量追随者。这种情形便发生在西非的摩尔人［Moors］身上。经过一些试探性的接触，穆斯林就完全征服了摩尔人，后者为入侵欧洲提供了成千上万的兵员。711年，一支摩尔人军队在塔里克的统帅下从非洲跨越了直

布罗陀海峡，这位将军的姓氏被保存在海峡的名称中（“直布罗陀”［Gibraltar］一词即由阿拉伯语“山峰”［Jabal］+“塔里克”［Tariq］构成）。虽然一开始仅仅是掠夺式的侵袭，塔里克的远征军却获得了辉煌的战果——击败了西哥特的最后一位国王，占领了王国的首府托莱多［Toledo］。在十二年内，穆斯林几乎占有了伊比利亚半岛全境，还准备北向跨越比利牛斯山。他们对中部高卢的侵扰最终止步于夏尔·马泰的阻挡，后者于 732 年在图尔［Tours］和普瓦捷［Poitier］之间取得了一次决定性的胜利，这正好是穆罕默德死后一百年。由于这次胜利，夏尔赢得了他的绰号（*Maetel* 意为“铁锤”）并作为基督教的拯救者被载入史册。

夏尔·马泰的儿子丕平一世和孙子查理曼有效地将穆斯林阻挡在比利牛斯山以南，终结了后者从这一方向上对欧洲的威胁。与此同时在东方，一度极端衰落的拜占庭帝国恢复了实力，足以抵抗住穆斯林的进犯。在 655 年帝国舰队遭到全歼之后，地中海已经成了穆斯林而非罗马人的内湖；但君士坦丁堡面对来自陆地的攻击却始终立于不败之地。在最后一次攻占这座城市的努力于八世纪初遭到失败后，穆斯林对东欧的威慑也解除了。而意大利是经受入侵和征服的威胁时间最长的。穆斯林的制海权使他们得以占领包括西西里岛在内的地中海上较大的岛屿，并对欧洲海岸线实施海盗式的掠袭。到九世纪，意大利南部已经遭到入侵，846 年，就连罗马也处于攻击之下。南意大利可能落入穆斯林之手的危局持续了五十年，不过在十世纪初入侵者最终被永久性地驱逐了。

基督教作者，无论是中世纪还是以后的，都试图夸大伊斯兰教的危险性。但必须记得，基督教在穆斯林西班牙不仅留存下来，还发展出了我们下一章要提及的西方最主要的礼拜仪式之一。要理解为何如此，我们就必须简要地回顾一下穆罕默德创立的伊斯兰教的基本教义。我们一般所称为穆罕默德信仰的这种宗教被其信徒称为“伊斯兰”，意为“服从（上帝的意愿）”。凡是接受这种服从的即为穆斯林。伊斯兰教的信条极为简单：“万物非主，唯有安拉。穆罕默德是安拉的使者。”但安拉并非新的创造。正如穆罕默德所坚持的，安拉就是犹太人和基督徒的上帝，而穆罕默德只是他的一系列先知中的最后一位。因此在伊斯兰教的圣战中，只有那些拒绝接受真信仰的拜偶像者才会被屠杀。犹太人和基督徒受到宽免，但必须作为治民缴纳税赋。此外，穆斯林本身一开始是免于缴税的，被占领土的全部改宗并不一定是伊斯兰领袖的初衷。在这样的背景下，

就不难理解为什么犹太人和基督徒并未消失，甚至还可以说在穆斯林统治时期的西班牙欣欣向荣了。而且基督教乃至整个欧洲都无疑从丰富多样的伊斯兰文学和知识中受益匪浅。

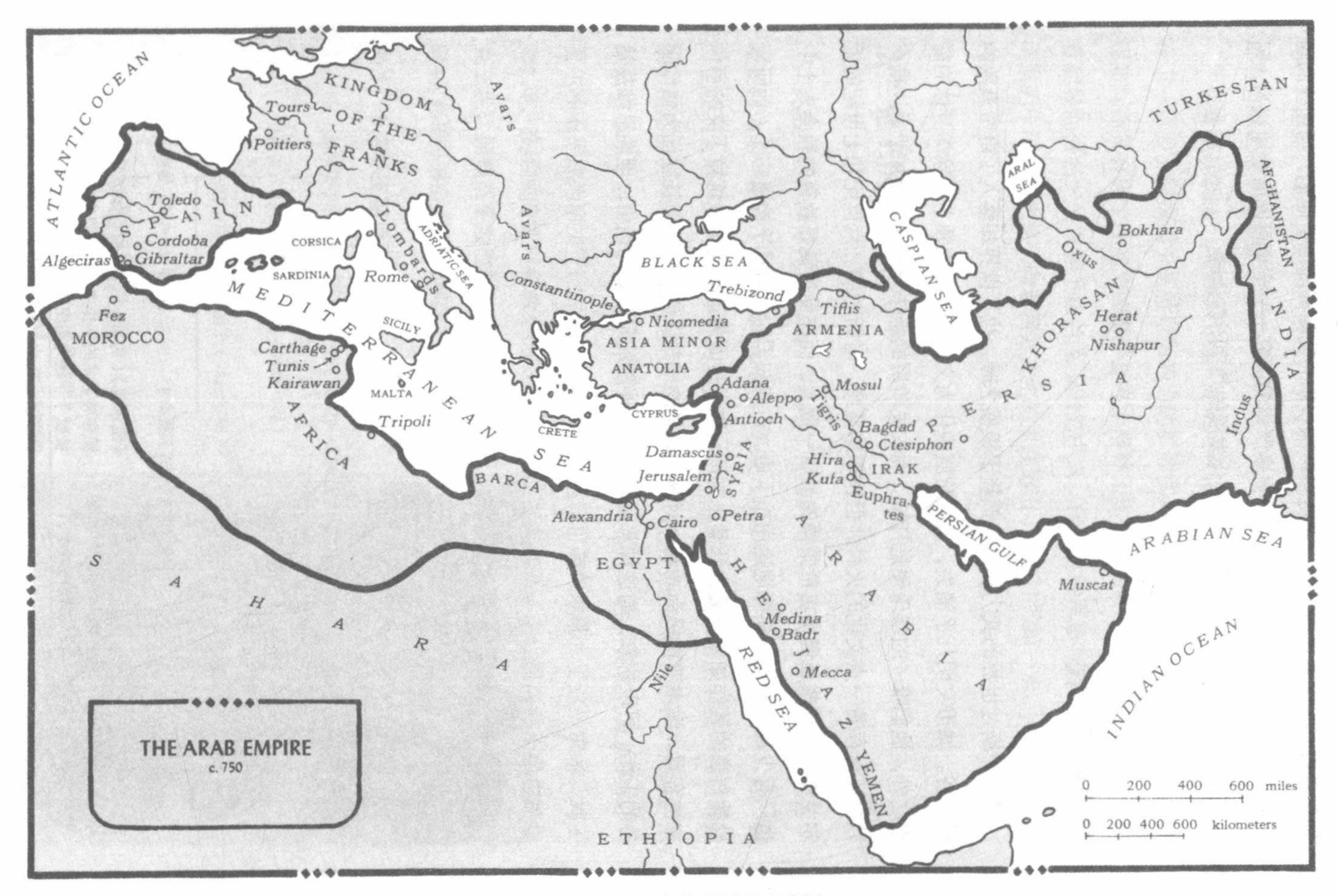
14

即使是在最初取得胜利之际，阿拉伯世界就在保持政治和宗教大一统方面显得力不从心，这是后世所熟知的。对伊斯兰政教合一的元首——哈里发大位的争夺，导致了西班牙倭马亚王朝和东部首都巴格达的阿巴斯王朝的并立。强有力的军事总督（埃米尔）将摩洛哥、突尼斯、埃及和近东的许多行省都变成了事实上的独立王国。这样一来，到九世纪末阿拉伯帝国作为一个政治实体其实已经不存在了。尽管如此（还有越来越激烈的教义争端），伊斯兰世界依然继续被共同的文化与文明联系在一起。保持这种文化统一性的首要条件无疑是共同的语言的存在。因为《古兰经》这一穆罕默德的启示录是如此神圣以致必须忠实于它的原始版本，阿拉伯语便成为各地受过教育的穆斯林的语言。受过教育的教外人士也通晓阿拉伯语，以此作为在穆斯林统治下提升其地位的手段。这便产生了更重要的后果：在伊斯兰和更为古老的文明的智慧结晶之间建立了联系，这种联系催生了和伊斯兰教领土扩张同样惊人的文化大爆发。

阿巴斯哈里发，尤其是著名的哈伦－拉希德（789—809）及其继承人买蒙（813—833），使巴格达成为向整个阿拉伯语世界辐射文化浪潮的中心。在他们的赞助下，建立了一个藏书宏富的古代抄本图书馆和一所专门研究古希腊科学和哲学的学校。在九世纪中，几乎所有的医学、数学、哲学领域的古希腊文献都有了阿拉伯语译本。巴格达坐拥通往波斯和印度商路的地理位置，将东方的文化与知识带入了伊斯兰学者的视野，使之将这些更为现代的信息和他们所知的古希腊学问融会贯通。由此，他们不断为知识领域的许多园地做出自己的重要贡献。穆斯林学术研究绝不仅限于巴格达，在这里所获得的知识被迅速传播到别处的穆斯林学校，包括远在西方的西班牙科尔多巴［Cordova］。而在很大程度上正是通过西班牙，阿拉伯知识又促进了十二世纪西欧的知识“复兴”。具有历史讽刺性的是，许多希腊作者正是通过从阿拉伯语转译的拉丁文本第一次为西方所知晓。

阿拉伯文化对西方文明重生的影响程度并不能被简单地确定。拜占庭文化的贡献也确实存在，而根据某些前见，有的学者试图将中世纪生活中任何无法解释的现象都归诸拜占庭人这样那样的影响。而在包括音乐的许多领域，阿拉伯人的

16



地图 2：公元 750 年前后的阿拉伯帝国

拥护者们又将有量音符时值、甚至多声部音乐的发明都归功于他们。当这些问题还处于争议之中时——未来还需要更多严肃的探究——至少可以清楚地认为，阿拉伯学术深刻地影响了西欧知识与文化发展的几乎所有领域。

最黑暗的年代

当伊斯兰世界的武力和文治都趋于极盛之时，拉丁世界却落入了野蛮衰败的最低谷。城市文明几乎消失，贵族阶层蜕化为文盲和无知的领主，除却身体的需求之外，他们唯一的娱乐便是打仗。而农民阶层的愚昧无知当然更加严重。唯有教会还保存着一点文化的火种，但也筚路蓝缕、时断时续。六世纪和七世纪的爱尔兰僧侣是那些还懂得古希腊语的最后一批人，而在受过良好教育的教会人士中也只有少数人能真正熟练地运用拉丁语。古典知识的学习几乎被遗忘了，而研究异教作家的著作如果不被公开禁止的话，也只是因为这有助于锻炼拉丁文的写作才被容忍。学术变得极为功利，对神职人员的培养仅仅满足于使其胜任为信仰服务的工作。可以想象，与这种普遍的愚昧相伴随的是极端的迷信，理性思维荡然

17



《凯尔经》（约 800 年）中的花体字页。在这一凯尔特艺术的杰作中，错综复杂的抽象的符号被赋予了极为高深的奥义（都柏林圣三一学院图书馆［Trinity College Library］藏）

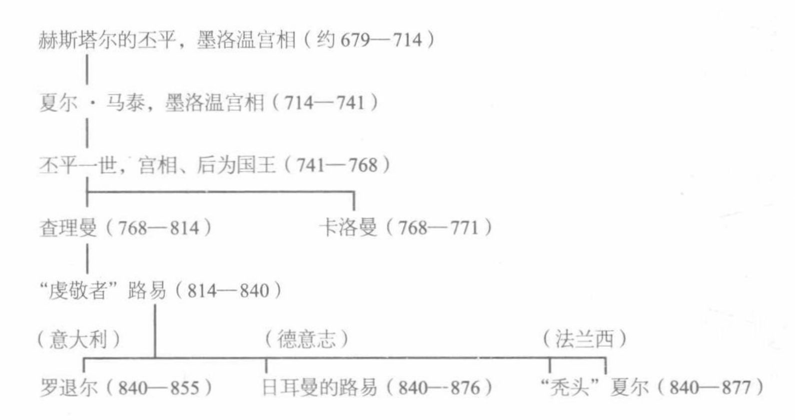
无存。因此，说七世纪和八世纪几乎没有产生有价值的作家，对欧洲文化的进程鲜有贡献也就不足为奇了。

尽管极其蒙昧，黑暗年代也不是无足轻重的。一个重要的发展（其影响我们在下一章要加以探讨）是教皇影响力的扩散和对教廷权威的接受。第二桩对改变黑暗局面具有决定性意义的事件是在卡洛林王室——因其杰出的代表查理大帝或查理曼而得名——领导下法兰克王国的中兴。伴随这种军事与政治力量的复炽，所谓的卡洛林文艺复兴向着西方文化的重建迈出了试探性的第一步。

法兰克王国的中兴

克洛维后代间你死我活的内斗耗尽了王族的精力，最后几位墨洛温王成为了毫无作为的“懒王”[*rois fainéants*]。军政大权都落入所谓宫相的手中，这一职位也成为土地贵族们竞相争夺的对象。这些领主之一的赫斯塔尔的丕平成功地控制了墨洛温境内的各大势力，并且把宫相的位子传给了他的儿子夏尔·马泰。当夏尔于741年去世时，其子丕平再次继承了这一职位，并将其视为家族的私产。夏尔和丕平成为事实上的国王，而王位最终也无可避免地落入了这一家系。到了751年，在丕平的策划和教皇的支持下，法兰克人废除了末代墨洛温王希尔德里克三世，拥戴丕平为他们的国王。卡洛林王朝就此建立，并很快在查理曼（768—814）年的手中达到了荣耀的巅峰。

表1：卡洛林王朝世系



18　作为西欧最强大的基督教势力，卡洛林人和罗马教皇是天然的盟友，他们为了共同的利益而协同一致。这一联合所产生的宗教影响我们在下一章里叙述。在此我们需要提及一些产生了深远后果的政治与军事事件。如前所述，丕平为了篡夺法兰克王位而求助于教皇，754 年教皇斯蒂芬二世便前往高卢为丕平加冕，并宣布他为罗马贵族［Patricius］。这一本来是教皇无权授予的头衔，不啻暗示丕平有作为东部皇帝在罗马代表的权威。在将伦巴德人从意大利的帝国领地上驱逐后，丕平通过将这一地区的统治权献给教皇而承认了这一意图。这著名的“丕平献土”事件制造了教皇国，并且为延续上千年的教廷世俗权力提供了依据。

丕平与教皇的勾结为日后查理曼的生平伟业奠定了基础。由于兄弟卡洛曼早逝，查理曼完全掌握了法兰克王国的大权，他随即将视线转向那些父祖未竟的目标。第一件事是征服意大利北部的伦巴德人。这在 774 年查理曼废除伦巴德王，自己担任这一王位后完成，这也使其控制了罗马以北的整个意大利北部。随后，查理曼剑指北方和东面，收平了——同时也是基督教化了——撒克逊人，重新控制了独立自雄的巴伐利亚人，击败了窥伺东欧达两百年的阿瓦尔人。到八世纪末，一系列军事行动建立起一条北起波罗的海、南达亚得里亚海的保卫欧洲的广袤防线（见地图 3）。在查理曼所有的攻略中，只有征服西班牙穆斯林的战事遭遇了失败。778 年这支不成功的远征军挥师横越比利牛斯山时，罗兰率领的后卫部队在罗赛沃山谷［Valley Rocevaux］遭遇了来自基督徒巴斯克人（而非穆斯林）的伏击。这一战中的罗兰之死后来激发了伟大的中世纪法语史诗《罗兰之歌》［*Chanson de Roland*］的产生。查理曼此后在比利牛斯山沿线的军事行动基本上是防御性的，但也确实获得了西班牙东北角包括现今巴塞罗那在内的一块区域，在此他构筑起了一个被称为西班牙边疆区［Spanish March］的缓冲地带。

依靠军事上的天才和过人的精力，查理曼控制了如此广大的版图，这实际上已经是一个帝国了。就连名义的缺憾也很快得以补足。799 年，罗马的一场暴乱迫使教皇利奥三世求助于查理曼，后者迅速稳定局势，将教皇送回罗马。在澄清 20 了反对他并将其流放的指控后，利奥于 800 年 12 月 23 日重登宝位。两天后，当查理曼正在圣诞弥撒的祭坛前祈祷时，利奥将皇冕加在他的头上，并带领群众高

地图 3：卡洛林帝国形势图，公元814年前后

呼他为查理 · 奥古斯都——罗马人的皇帝。这场加冕仪式完全于法无据，但虚弱的拜占庭朝廷除了抗议之外什么也不能做。最终，它也被迫承认查理曼及其继承者复兴了罗马皇帝的称号（即使不是罗马皇帝的荣誉）。查理曼的新名号并未给他的统治体系带来真正的变化，也并未显著增强他的权威与力量。不过，这却给予他一个和他业已取得的功业相匹配的称号，同时也给予了他一直觊觎的超越罗马和教皇的无上权力。这种观念并没有马上遇到困难，但后来却因帝位并未因查理曼之死而取消成为皇帝和教皇们不断冲突的根源。或许他的加冕的最重要后果是，树立了法兰克及其后的德意志诸王必须在罗马从教皇手中接过帝冕的传统。这便是后世所称的神圣罗马帝国皇统的开始。

卡洛林文艺复兴

对于欧洲历史进程而言幸运的是，查理曼并未将所有的时间和精力都用于军事征服。事实上，他将许多注意力放在了如何改进帝国的教育体系上面。他在这方面的努力可能部分是出于获得政治与宗教大一统的愿望，但查理曼看来已经意识到培育一个有教养的统治阶级的重要性。依照他父亲在宫中创办培育贵族青年学校的榜样，查理曼在他驻跸的亚琛［Aix-la-Chapelle］行宫也建立起了著名的宫廷学院。引人注目的是，查理曼并未从意大利，而是在英格兰这一拉丁学术传统保存较好的地方为他的学院物色了一位校长。他选择了约克［York］大教堂学校的校长阿尔昆（735—804），后者来到亚琛后迅速吸引了全国各地的师生，他们随后成为查理曼教育活动的主要实施者。通过授予他们教会中的高级职位——修道院长和主教——查理曼使他们能在各地举办修道院和大教堂附设的学校。

卡洛林学校的训练，至少在理论上是立足于传统的“自由七艺”的：人文学科的三艺［*trivium*］（包括语法、修辞和逻辑）与自然科学的四艺［*quadrivium*］（包括算术、几何、天文和音乐）。但在实践中（卡洛林学校很明显地具有实用目的），只有这些科目的第一种——语法——能够被普遍地教授。在那个时代，能够学会读和写拉丁文本身就是了不起的成就，供进一步研习的学科还是非常稀缺的。文

学是作为语法科目的组成部分被学习的，教父们的著作都普遍从异教作品中引经据典。至于其他的自由艺术，少数极为流行的作者——从波伊提乌斯、卡西奥多鲁斯到阿尔昆——提供了标准的教本。[1]希腊哲学与科学著作基本上不为人知，因为这些著作几乎没有拉丁文译本。在这样的条件下，教育不可避免地流于肤浅，只能以学习一些概念和常见的引文为主。对原创性的思想和知识领域的新贡献既无需求，也不在预期之中。那些自由艺术中依赖数学的科目，只要罗马数字还在继续使用就不会有任何进步。（为了感受一下这种不便，我们可以尝试去加减一下MCCXLIX［1271］和LXVIII［68］这样的数字。）更高水平的数学成就要等到从阿拉伯人那里（实际上是印度人发明的）引入包括零在内的十进位的记数体系才得以实现。

在一本中世纪音乐的专著中，对作为自由艺术之一的音乐的学习情况有必要特别加以审视。波伊提乌斯及其后继者的著作，主要涉及运用哲学思辨去看待音乐的本质、其效用及其与人和人所生存的世界的关系。由于这些思辨以数理化的音程关系为起点，为音乐在四艺中赢得了一席之地。音乐本性的这一方面得到这种最具中世纪观念的警句式的定义的强化：音乐的数字性质与其音响性质同样重要。根据新毕达哥拉斯学派的观点，正是数字和比例规范着宇宙万物，那么音乐中也就同时象征并包含了这一切。用卡西奥多鲁斯的话来说："依据造物主的计划而生成的天地万物在［音乐的］规律中都有迹可循。"[2]这种思想很明显和音乐实践的问题是不相干的。对于波伊提乌斯来说，音乐表演者、甚至作曲者都是"与音乐科学的智力活动没有关系的"，只有那些拥有"根据思辨和理性加以判断的能力"的人才有资格被称为音乐家。[3]这种几乎支配了中世纪绝大多数受过教育的人的头脑的观念，足以抑制各种音乐的进程。万幸的是，社会底层的音乐家们不断创造出新的音乐形式和风格，不顾评论家的意见，尽他们的所能去追求音乐艺术的进步。音乐领域的真正进步，正像下一章里看到的，来自保存并发展了教会音

22

1. 关于波伊提乌斯、卡西奥多鲁斯、塞维利亚的伊西多尔等中世纪音乐思想"三巨头"的文论选编，可参见Strunk，SR，pp.79–100。［译者按：读者还可参见该书的修订本：Olivier Strunk（selected & annotated），revised edition，G.E. by Leo Treitler: *Source Readings in Music History*，W.W. Norton & Company，1998］

2. 前引书，第92页。

3. 前引书，第86页。



查理曼和为其加冕称帝的教皇利奥三世（左侧）。来自 1215 年完工的亚琛皇家圣堂

乐的圣歌学校的实践。

在这么一些略带贬抑的评价后，我们应该好好问一下，为什么确实存在过卡洛林文艺复兴？如果一场变革只是着眼于其对文化和知识的即时性贡献，我们确实应该承认没有什么“再生”出现。西欧在这方面根本无法和穆斯林的文化爆炸相比，就连对拜占庭帝国已经萎缩的古典学术传统也不能望其项背。但是在我们

对微弱的光线不屑一顾时，应该记得长夜曾经是何等黑暗。阿尔昆和他的同时代人确实重新点燃了已经快要死灭的对求知的热情与尊重。大教堂和修道院的学校不断滋长，影响力亦与日俱增。并且，手抄本的制作如今成为修道院生活的日常部分，特别的誊写室（称为 *scriptoria*）被用来专门抄写书本。从这里源源而来的抄本为我们保留了中世纪的文学和宗教仪式著作（包括它们的音乐）。宗教作品也并非修道院抄本的唯一内容。许多古老的文献仅仅因为法兰克修道院的复制才幸存下来。这一复制活动的一个十分有趣而又重要的副产品是发展出一种新的书写系统——卡洛林小写字体［Carolingian miniscule］。这种简便清晰的书体以其圆润的形式很快得到了普遍接受。从这种字体最终发展出了现代的手写体以及这本书所用的印刷体。

我们也可以认为，卡洛林文艺复兴在很大程度上成为了拉丁文教育的新起点。如果它的立时性效果并不显著，那么其长期的重要性则很难被忽略。由学校所培育的知识活动最终产生出了学者和作家、作曲家和音乐理论家，通过他们，欧洲在十一和十二世纪获得了知识与文化的真正复兴。我们甚至愿意相信，查理大帝预见到了（哪怕是含糊地）他的教育政策的远期效果。无论任何，在这方面他建立了比帝国更为坚实耐久的伟业，而后者的衰落则注定和它的兴起一样只在瞬息之间。

卡洛林帝国的解体

唯有查理曼这样强有力的领袖才能将广袤的帝国中的各种分散力量聚合为一体，而即便是他也很难成功抵御转瞬即至的蛮族入侵的新浪潮。很明显，他的继承人“虔诚者”路易（814—840）无法守住这份基业。路易虽然接受过良好的教育，对宗教也十分虔诚，但却缺乏军事才能与政治手腕，以至于无法应对内部叛乱、外敌入侵以及他的儿子们之间的竞争。当他于 840 年去世后，男性继承人之间不幸的领土分割之举，将帝国一分为三*。路易的长子罗退尔（840—855）成为意大利国王和皇帝；“日耳曼人”路易（840—876）成为东法兰克王；“秃头”夏尔（840—

* 译者注：在成年诸子间平分领地和遗产，是封建化之前法兰克人的习俗。

877）成为西法兰克王。843 年缔结的《凡尔登条约》通过让罗退尔保有处于两个法兰克王国之间的狭长地带解决了三兄弟的争夺。而这一高度种族多样性的地带——其范围包括低地国家及其以南的阿尔萨斯、勃艮第、普罗旺斯和意大利——没有任何政权意义，因而它本身的解体亦是不可避免的，并且事实上在 855 年就开始了：罗退尔的三个儿子再次将中部王国一分为三。到 875 年之前，他们都死了，中法兰克王国也就此永远消失。然而，西法兰克王国和东法兰克王国尽管久历沧桑，却至少保持了名义上的统一。最终，它们演变成了我们所熟悉的法国和德国。

24

当卡洛林帝国就这样从内部瓦解之时，它也同时成为外敌进攻的对象。这一回，西部帝国所遭遇的入侵，来自海陆各个方向。我们此前已经提到穆斯林在九世纪中叶对西西里岛乃至罗马以南的意大利的征服活动；此外，伊斯兰远征军还长期对地中海沿岸地区实施恐怖性袭击。与此同时，沿大西洋海岸线进攻的维京人制造了更严重的恐怖与破坏。这些北方人都是技艺娴熟、勇敢无畏的水手，他们的航程遍及冰岛、格陵兰和北美。欧洲因为相对于这些地区而言的富足及入侵的便利，显然对其更具吸引力。海岸骚扰成为年度常事，859 年一支维京远征军竟然东进至意大利的地中海地区。由于沿海防御的脆弱，维京人开始有计划地蚕食岛内腹地。不列颠岛和爱尔兰岛到处被蹂躏，伦敦也被洗劫。塞纳河为进入法国提供了便捷的通道，886 年，维京人包围了巴黎，只是因为付了巨额赎金才得以保全。作为异教徒的维京人对僧侣和教会产业毫不尊重，大教堂和修道院甚至是他们劫掠的重点对象。被他们攻击的地方满目疮痍、人丁稀少，这也为殖民提供了方便。这些被法兰克人称为诺曼人［Normans］的北方民族，在英格兰占据了泰晤士河以北的大块土地，在法国他们占据的塞纳河两岸的土地还要大。而后者逐渐发展为诺曼底公国，这个近乎独立的政权的公爵们只是承认法兰克诸王的宗主权而已。正像史上常有的那样，新的蛮族入侵者很快接受了他们征服并定居的地区的习俗、宗教和语言：到了十世纪，尽管还没有丧失军事征服的野心，诺曼人已不再威胁法国的其余部分。十一世纪，诺曼人的封国在西西里和南意大利建立起来。在这一世纪，还出现了诺曼人在西欧军事冒险的高潮——诺曼底公爵“征服者”威廉在 1066 年占有了英格兰。

在维京人将死亡与破坏带给查理曼帝国的西部海岸时，它的东面陆上边境也处在攻击之下。东部斯堪的纳维亚（今瑞典）的北方人越过波罗的海，采用和他

们的西方同胞相同的入侵战术，沿着河流深入到东欧平原。由于查理大帝此前已经消灭了阿瓦尔人的势力，瑞典入侵者所向披靡。到九世纪末，他们建立起了对第聂伯河沿岸的斯摩棱斯克和基辅的统治，并将势力延伸到黑海岸边。这使得他们进入拜占庭人的视线，后者称他们为罗斯人（Rhos）。罗斯人对拜占庭人的威胁比对卡洛林帝国还要大。正是这一接触最终导致了罗斯部落改宗东正教和拜占庭对后来俄罗斯宗教与文化生活的决定性影响。

在九世纪行将结束时，对于东部和西部帝国同时构成更为严重的威胁的，是另一波来自亚洲的游牧部落的大入侵。这就是马扎尔人［Magyars］，他们被认为和匈人相似，也被欧洲人称为匈牙利人。马扎尔人循着他们前人的路线，一路烧杀抢掠。在越过多瑙河后，他们向南至亚得里亚海并深入伦巴第。东法兰克王国也不能幸免，马扎尔人将巴伐利亚、莱茵河谷和北日耳曼诸省变成了一片焦土。最终，马扎尔的人大部定居在了多瑙河中部平原，十一世纪初期出现了匈牙利王国。和别的入侵者不同，匈牙利人保留了自己的语言，但在第一位国王斯蒂芬一世（997—1038）在位期间仍然开始了基督教化。在中世纪随后的岁月里，匈牙利成为中欧最重要的基督教王国之一。

而卡洛林帝国瓦解的进程直到十世纪马扎尔人入侵后才最终完成。如前所述，罗退尔的中法兰克王国早已消失。东法兰克一系随着“童子”路易（899—911）驾崩而告终，此后大大小小的日耳曼行省公爵们各自为政。法国的情况还要复杂，尽管这里的卡洛林王统延续得比别处更久些。“胖子”夏尔面对维京人围困巴黎的无能，致使他在887年被废黜，法兰克人随即选举巴黎伯爵奥多［Count Odo of Paris］为王。在随后的整整一个世纪中，奥多家族都威胁着“秃头”夏尔后裔手中的法兰西王座。最后一位卡洛林君王路易五世（986—987）的离世，终于让奥多家族的一位旁系亲属成为王冕无可争辩的主人，这便是法兰西卡佩王朝的建立者于格·卡佩（987—996）。而此时的法国已分属若干封建邦国，其领袖只是在名义上承认国王的主权，实际上却各自为政。法王所能直接管辖的领地只限于巴黎周围的“法兰西岛”［Ile de France］一隅。

在最后一批卡洛林君王消失前很久，他们就已经不再使用罗马皇帝的称号了。早在十世纪初，这一头衔就已经毫无意义了，因为它几乎不能带给拥有它的割据者任何威望与权力。查理曼帝国在他加冕之后只维持了不到一个世纪，甚至在

950 年之前很久，帝国的称谓就已多年不再被提及了。西欧军事力量和政治统一的彻底崩溃看来也导致了教廷力量与威望的相应衰落。至少，一批软弱无能却骄奢淫逸、恶名昭彰的教皇几乎使教廷落入了西方基督教史上最不堪的低谷。无论从哪方面视之，十世纪上半叶的欧洲都处在极端混乱的境地。现状从未如此黑暗，未来的希望也从未如此渺茫。在这一世纪结束时，没有人能预见到即将开始的重生之路。

对于这一重生来说，有三个最为重要的基本动因。首先是 962 年奥托大帝加冕带来的帝国的中兴。奥托自 936 年成为德意志国王后的二十六年间，一直在强化他对王国内众多诸侯的权威（尽管并非总是一帆风顺）。他也曾迫使波西米亚、阿尔勒斯 [Arles]（勃艮第与普罗旺斯）和意大利的国王们承认他为共主。通过攫取对查理曼帝国中央部分的实际和名义上的控制权，奥托的问鼎之志已然名至实归。而他的后人以及更久远的继承者——他们保持这一称号直到 1806 年——并非总能做到这一点。被后代称为神圣罗马皇帝的真正权威，与其说来自头衔本身，倒不如说是基于军事和政治领袖们的个人天赋与强力。然而，复兴的帝国在欧洲文明的重建中扮演了重要角色。这一事件最直接的后果之一，便是教皇制的重新确立。当欧洲分裂为十数个独立的小国时，教皇便无力维持其精神领袖的地位，教会也会像卡洛林帝国一样分崩离析。由于新皇帝们遵循传统，将教会作为其最高领导下的一个政府部门，他们就会很自然地考虑加强罗马教廷的中央权威。最终，教廷从世俗力量的控制中保住了其独立地位，并在十字军时代将其现世与宗教的权力都提升到了新的高度。

不过，要是把教皇制的稳固完全归功于罗马帝国的中兴则是错误的。在十世纪的教廷只是西欧宗教生活总体颓势之体现的历史环境下，如果强有力的改革运动不是来自教会内部，那么重生这一令人瞩目的成就是不可能完成的。主教和修道院长们将他们的职位等同于封建领主，而他们本人就像封建主那样行事。买卖圣职的罪行司空见惯，许多在俗教士——他们生活在平信徒而非修道士之中——结婚生子，有时居然将教堂领土传之子孙。就连修院生活的宗教理想也几乎被完全遗忘，农民在修道院庄园里的艰难劳动供养着寄生虫们的舒适与奢华。而改革的最初声誉却很大程度上来自一座修道院，即：伟大的克吕尼本笃修道院。建立于 910 年的克吕尼修道院是一所独立的修道院，其院长由僧侣们选举产生，直接

27

对教皇负责。由于不受地方势力操纵，克吕尼修道院得以在自己的围墙内重新践行隐修的理想。逐渐增长的声誉使得超过三百座修道院成为它的附属机构，其领导由克吕尼院长选定。由此形成的组织（被称为克吕尼僧团［Congregation of Cluny］）成为改革的有力工具，也成为欧洲在十一世纪及其后的时代文明复兴的第二个重要因素。但是，即便是强有力如克吕尼，在获得皇帝亨利三世（1039—1056）的支持前，改革的效用依然微弱。在这之后大的步子才迈出来：倒卖神职和教士结婚被大力取缔，教皇的宗教权威也被再度予以重申。而比这些行政手段性质的改革本身更为重要的，是克吕尼运动对中世纪社会各个层面宗教生活的影响。确实，正是克吕尼改革在最大意义上复兴了基督教信仰，并引领了十一和十二世纪席卷全欧的宗教狂热的浪潮。而我们现代人则应为中世纪美术、建筑、文学和音乐上的许多最伟大的纪念物而感谢这股热潮。

第三个有助于西欧复兴的因素是被称为封建制度的独特的军事与政治组织形态。这看来似乎是一种悖论，因为许多历史学家都把卡洛林帝国的瓦解等同于封建主义的产生。但是，封建主义并不是这一瓦解的原因；相反，它弥补了强有力的中央政权消失后所留下的巨大真空。尽管有很多弊端，封建主义却为十至十一世纪小国并立的欧洲提供了可操作的政府运行模式。并且，它还极大地影响了中世纪晚期生活的许多层面，并成为后来政府改革的出发点。因此，我们有必要以对封建体制的简要描述来结束对公元1000年之前的中世纪历史的鸟瞰。

28

正如我们之前已经注意到的，城市文明的衰败导致了一个建立在庄园制基础上的农耕社会的出现。庄园是由领主拥有的地产，后者从居住在土地上的农民那里获得各种名目的强制性“贡献”为其收入。这种体制在我们看来完全是一种剥削，但在当时却是必然而有效的：因为它为大多数人民提供了一定程度的保护和基本的生存方式。在十世纪晚期，西欧的经济生活几乎完全建立在庄园制度之上，这就为封建主义的发展和盛行提供了土壤。庄园只有在它们成为一位高级领主之下的封臣占有的封地时，才会成为封建机制的一个组成部分。因为这代表了封建主义的两个基本点，在此需要对“封地”［*fief*］和“封臣”［*vassal*］这两个术语稍作解释。

臣属［vassalage］的基础是效忠仪式，通过这一仪式一个人成为一位领主的封臣。从理论上讲，二人由此产生了永久性的关系（友谊、忠诚、支持）。对成为

封臣的名义上的报偿是赐给一块土地——封地——由封臣掌管并为此要向领主提供各种服务。如果封地幅员广大，其拥有者——公爵或伯爵——就成为更多掌管小块封地的次级封臣的封主。而次级封臣又可以接受其属下的土地拥有者的效忠而成为封主。需要指出，封建时代的“臣属”并没有后来被加诸于这个概念的奴役或悲惨劳役的意味，而是以人身关系的网络组织起贵族统治阶层，其范围上至国王——他可能是罗马皇帝的封臣——下至乡绅。

可以想见，封建组织的成功，在很大程度上取决于封主和封臣个人的品质，其效用有好有坏。而一个值得注意的后果，是“长子继承权”[*primogeniture*]原则——即由最年长的儿子独立继承领地——的确立。这大约是因为封地归属权在一定意义上是一个不可被分割的行政实体。一旦这一原则确定下来，便结束了领地在领主的所有儿子中均分这一曾经导致卡洛林帝国解体的习惯。封建体制的另一个不那么让人满意的后果，是其延伸到了教会人士之中。许多主教和修道院长成为了当地领主的拥有封地的臣属，对后者的服从与隶属关系很自然地超过了教皇。教会的封建化削弱了它中央集权的体制，并成为重建教皇权威的主要障碍。

理论上讲，封建主义本应为西欧带来一个和平与和谐的黄金时代。可是在实践上，它所导致的却是遍地烽烟。封主和封臣同时构成了贵族阶层和武士阶级，训练与爱好使他们视争战如平生。军队随时整装待发，因为封臣的首要义务便是为其封主提供一支数目明确、装备良好的步骑劲旅。有关封建义务的争执和相互嫉妒的领主间的竞争成为数不清的战争的借口，而这些战争给予了贵族们最大的愉悦和利益。形势如此恶化，以至于教会试图（虽然不那么成功）强行规定所谓的“上帝休战”[Truce of God]——一年中的某一时期、甚至一周中的某几天禁止任何武装械斗。当然，也不是所有的战争都完全盲目或毫无意义。例如，西班牙的几个小王国就在北方的援助下逐渐扩展，将穆斯林挤压到了半岛最南端，直到1492年由费迪南德和伊莎贝拉将他们完全驱逐。封建军事组织也使十字军的卓绝远征成为可能，这一事件暂时地将欧洲的骑士们集合在了教会的旗帜下。

29

不过，大多数封建战争只局限于深入敌境的抢劫式冒险和相邻城堡之间的小规模火并。原本由壕沟围绕的土木工事和木制塔楼发展成了精心加固的石头建筑。这些已然破败的城堡，有的还点缀着现今的欧洲乡野。对于贵族中的上层阶级而言，城堡既是家，也是军事堡垒。城堡内的社会生活，便代表了封建生活

的一个重要侧面。战争基本上是一种夏季运动；而在少数的和平间隙，比武提供了同样刺激的替代物。狩猎虽是冬天主要的户外活动，但其受欢迎度在一年四季中仅次于打仗。所有的狩猎都在马背上进行，用猎狗追逐较大的目标（如牡鹿或野猪），而较小的目标或鸟类则使用猎鹰。以鹰行猎或驯鹰，是少数男士和女士可以一同参加的户外活动，许多相关的中世纪书籍都证实了人们对此的强烈热爱。但也不是所有的消遣都在户外进行。欧洲北部的坏天气和漫长的冬天，迫使中世纪的男人们不得不将一些外出散步的时间在城堡里度过。这个年代除了吃、喝、赌博，罕有室内娱乐；不过有时候，游方的艺人也会前来说唱英雄故事。对这种娱乐的日益增长的需求产生了重要后果。逐渐地，贵族阶层开始接受更好的教育，享受更为精致的愉悦。这一发展过程已经大大超出了本章的论述范围。现在，我们要转回到基督纪元的开端，去更为细致地审视教会以及构成其仪式基本成分的音乐的发展历程。

第二章
公元1000年之前的基督教礼拜仪式

30

西方音乐史，至少在基督纪元的头一个一千年里，不可避免地成为了基督教礼拜仪式音乐的历史。尽管在这漫长的时期中必定存在着多姿多彩的世俗音乐，但却几乎没有留存。只有教堂圣咏保存下来。所有这些圣咏都是为基督教会的各种类型的祭祀和圣事——也即礼拜仪式——所用。因此，它们的历史也就构成了作为整体的礼拜仪式史的组成部分。如果要理解圣咏的渊源以及影响到其后来发展的因素，就必须简要地回顾一下这更为宏观的仪式史。[1]

公元300年之前

基督教最先是犹太教的分支，最初的基督徒既参加犹太会堂［synagogue］的祭祀，也参加他们私自的集会。如果发现这种新宗派保留了大量犹太教礼拜仪式的特征并使之适应于新信仰的需求，是不足为奇的。当我们观察基督教教堂中具体圣事的发展过程时还要来讨论这些特征。从音乐的角度来看，借自犹太会堂的最重要的形式是吟诵圣经［chanting of Bible readings］和在信众的应答中歌唱诗篇［psalms］。我们不应忘记，就连“最后的晚餐”［Lord’s Supper］也是在犹太教仪式晚宴的环境中举行的；在逾越节庆典［Passover observance］的繁复祭仪中，我

1. 本章中介绍的大多数内容都采自列在参考文献中的约瑟夫·A.荣格曼［Joseph A. Jungmann］的两部著作。

们则可以发现许多元素被吸纳进了后来弥撒的核心——基督教圣餐仪式中。

在巴勒斯坦，早期基督教的礼拜仪式一直采用阿拉姆语［Aramaic］施行，这是耶稣本人的母语。当使徒们将这种新宗教带往异邦时，他们很自然地使用了希腊语——当时的国际性语言。即使是在罗马，希腊语也是最初三个世纪教会礼拜仪式的语言。此时的基督教拥有一种统一的礼拜形式，但这也是历史上空前绝后的唯一一次。

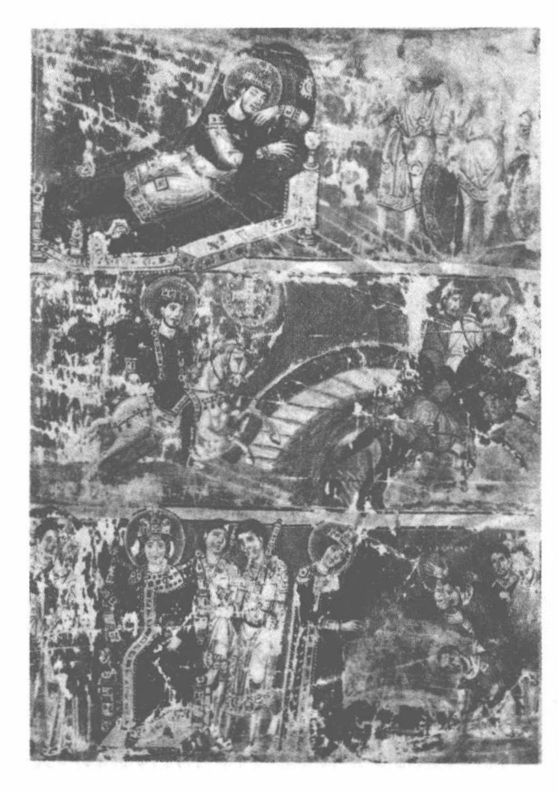
31

在基督教的萌芽时期，有两种圣事发展极快并且适用于所有的基督教团体：一是对最后的晚餐的扮演——圣餐仪式［Communion］或圣餐礼［Eucharist］——后来演变成了西方的弥撒；二是进行诗篇歌唱、读经和祈祷的聚会。后者是我们现在所说的集体圣课［Collectively the Office］或教仪日课［Canonical Hours］的前身。为了方便起见，我们将使用后来的名称来指称这两种圣事，但需要记住，这些名称在基督教兴起的初期还没有出现。

对于这两种仪式而言，一开始其经文并不固定，而一些重要的祈祷环节（例如谢神这一圣餐礼的中心环节）也许都是即兴的。不过，这种自由也不能逾越整个教会都遵循的基本原则。对于弥撒而言尤其如此，其结构总是比日课具有更大的规定性。在此意义上，我们可以说在基督纪元的最初三个世纪存在一种礼拜仪式的胚胎形式。在随后的历史进程中，礼拜仪式处于相对统一的巩固标准化时期与大幅度变化的成长发展期交替的局面。而第一个扩展变化的时期是从四世纪开始的，这和罗马帝国对基督教态度的转变同时。

各种礼拜仪式的发展

早期教会统一的礼拜形式在公元 300 年后很快就消失了。导致礼拜仪式分化的最重要的原因可能是罗马帝国对基督教态度的转变。在戴克里先（284—305）统治时期，对待基督教的镇压与迫害还十分严酷。然而在戴克里先退位后的内战中，皇帝敕令的效力却丧失了，而随着君士坦丁的即位，情况发生了彻底变化。据说，在君士坦丁准备和他的竞争对手马克森提乌斯［Maxentius］决战时，在天空中目睹了带有格言“你将凭此标记战胜”［*IN HOC SIGNO VINCES*］的燃烧的



君士坦丁生平的瞬间：他的梦、他的胜利和成为罗马皇帝。一幅九世纪的图像（巴黎法国国家图书馆藏）

十字架。压制立即消失，君士坦丁将这标记绣在他的军旗上，他的部队也带着刻有基督名字的盾牌投入战斗。君士坦丁在312年打败了马克森提乌斯，第二年就签署了著名的《米兰敕令》，给予全体基督徒公开活动的自由并承认了教会有权拥有产业。而君士坦丁对基督教的兴趣并未就此了结。他给予基督徒重要的官职，让他的孩子接受这一信仰，并且自己也受了洗礼。在他击败东部的共治皇帝李锡尼乌斯[Licinius]后，君士坦丁在古拜占庭城之上建立了一座新都——君士坦丁堡。在君士坦丁的推动下，基督教迅猛发展，最终在狄奥多西皇帝（379—395）宣布其为国教并废除所有异教崇拜时获得了国家的认可。

32

直至君士坦丁的时代之前，基督教的信仰在整个罗马帝国都是被明令禁止的，但即便如此，不同时期、不同地区的官员们的态度也不尽相同。虽说基督徒们的集会一般是被严密监视的，因此基督教的圣礼也只能采用尽可能简朴而不引人注目的形式。而到了四世纪一切都改变了。基督徒数量的增加、在华厦中举行圣事以及基督教被尊为国教，都导致了礼拜形式和祭祀细节的繁复细化。主要的中心城市——

罗马、安条克［Antioch］、亚力山大里亚［Alexandria］和君士坦丁堡（拜占庭）——发展出了不同于原始基督教的普通礼拜仪式的自身礼仪。当这些礼仪从中心城市扩散至周边地区时就变得越来越繁琐，也就产生了对礼仪加以规范的需求。跟随礼仪行为指向的礼拜经文也被写定下来并逐渐传布。而一些地方性语言——拉丁语、叙利亚语和科普特语[*]——也逐渐取代了希腊语成为帝国境内多数祭拜仪式使用的语言。由此催生了早期基督教会的几种重要礼仪，其地区特性体现甚至推动了罗马帝国政治大一统局面的崩解。

33

自戴克里先时代起，治理天下之责越来越不能为一人所胜任，帝国的东部常常需要一位共治皇帝统领。这种分治加剧了拉丁化的西部和希腊化的东部的天然对立，这种对立甚至随着君士坦丁堡在财富和势力上日趋赶超罗马而更为公开了。这事实上种下了东西基督教会最终分裂[**]的始基。

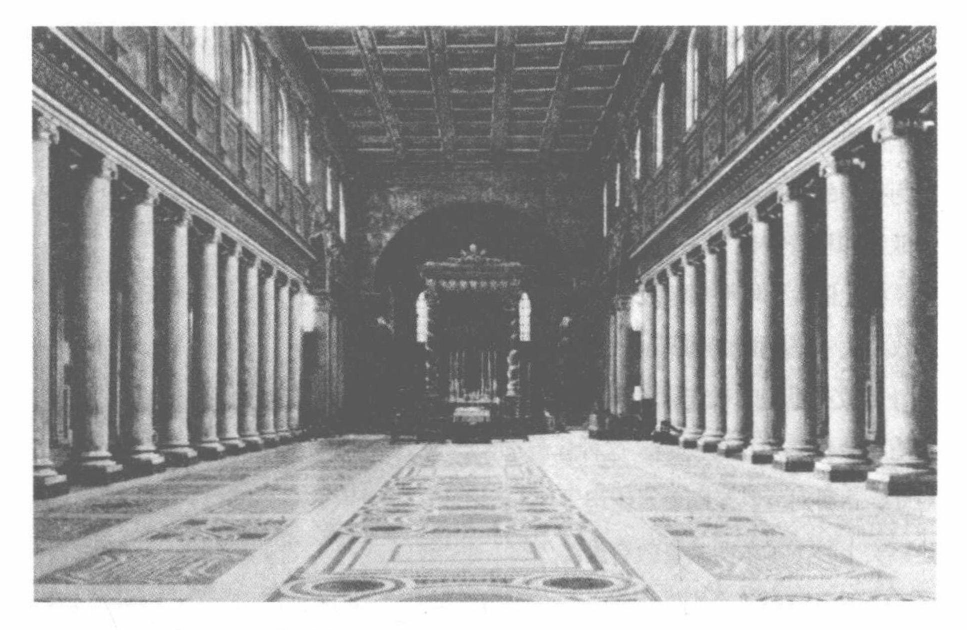
在四世纪另一个影响多种礼拜仪式发展的因素是异端邪说的传布——异端系指与正统教会的训诫不同的教条。早在二世纪，教会就不得不应对受诺斯替主义［Gnosticism］影响出现的异端教派——诺斯替主义是一种遵循“真知”［*gnosis*］将灵魂从物质中解放这一中心教条的有许多奇特形式的哲学、伦理和宗教运动。更晚一些的异端制造了更加严重的后果。在五世纪，基督一性论［Monophysitism］（认为基督的神性和人性只有一个位格）的传播与采用安条克和亚力山大里亚方言传教有直接关系。

不过四世纪最有影响力的异端是阿里乌派［Arianism］，这一派得名自一位亚力山大里亚的教士阿里乌［Arius］。阿里乌认为作为神子的基督是一个受造的存在——既非真神，亦非真人——因而不能被作为第二重的神格来加以敬拜。阿里乌主义的蔓延使教会惊恐不已，以致君士坦丁不得不在 325 年召集所有主教在尼西亚开会。此次基督教史上的第一次大公会议强行惩罚了阿里乌派，并拟定了一份官方的信纲，这份信纲后来几经增修，便成为了著名的《尼西亚信经》，也就是罗马公教弥撒中的《信经》。不过异端并未被剿灭，还被传教士带到了哥特人那里。因而西哥特人和东哥特人所信奉的都是一种非正统的基督教，这在帝国的一部分被哥特人统治后成了一件让人头痛的事。

---

* 译者注：Coptic 是古代埃及的语言。

** 译者注：指 1054 年罗马天主教会和君士坦丁堡东正教会的最后决裂。



随着君士坦丁的奉教，基督教会便能够为崇拜仪式而建立宏丽的殿堂。罗马的圣玛利亚大堂［Santa Maria Maggiore］便是早期巴西利卡［basilica］的典范

西方礼拜仪式的发展

拉丁化的西方礼拜仪式在此必须加以重点关注，因为几百年后从这里发展出了我们所能见到的西方音乐最古老的遗存。和在东方一样，四世纪出现了许多不同种类的西方礼仪，它们各自不同的特性甚至在此以前就已经萌生了。和东部礼仪不同之处在于：西部所有圣事都采用拉丁语。尽管偶尔也会提倡采用方言做礼拜，但直到 1962—1965 年梵蒂冈公会议允许现代语言进入圣事之前，拉丁语一直是礼拜的正式用语。然而，正如我们之前所说，在罗马，拉丁语并非一开始就是仪式语言，拉丁语圣事似乎是二世纪晚期在北非最先出现的。确实，拉丁语弥撒的较晚进入罗马，至少部分是由于不谙希腊语的帝国北部和西部行省中拉丁礼仪的发展所致。

大致说来，西部礼仪分属两大系统：罗马－非洲系统和高卢系统，后者又进一步分化为安布罗斯、西班牙（莫萨拉比克）、凯尔特和高卢本土等支系。由于罗马礼仪最终被大多数西方教会所采用，其历史必须加以特别关注。但我们首先要

来讨论一下高卢系统，因为后者对罗马弥撒的音乐与经文都有影响。

高卢系统的礼仪似乎并未发生在西部重要的中心城市的情形——就如同东部礼仪来自亚力山大里亚、安条克和君士坦丁堡那样——曾经使历史学家备感疑惑。不过，米兰也曾被认为是一个这样的都市，这里产生了安布罗斯礼仪，并影响了西班牙和高卢礼仪的形成。这一观点尽管未被证实（而且可能无法证实），却颇为动人，因为它能解释为何大量来自东部（尤其是叙利亚安条克教会）礼仪的用法出现在高卢礼仪系统之中，并将后者和罗马系统区别开来。因而，我们也就从米兰安布罗斯礼仪开始关于众多高卢系统礼仪的简述。

35

米兰在四世纪作为皇帝们喜爱的驻跸之所，是一个东西方习俗交融混杂的城市。它的一些主教也来自东部教会，例如圣安布罗斯的前任奥克森提乌斯（355—374）原来就任职于卡帕多西亚［Cappadocia］（一个叙利亚以北的小亚细亚地区）。因此米兰教区的礼仪很自然混合了东方和拉丁的因素。事实上，其中某些拉丁形式比现今罗马礼仪中的还要古老，至少与那些来自东方的因素同样年深月久。

而安布罗斯对于以他的名字命名的礼仪的形成到底有多少实际贡献，这还是一个问题。对于一般的历史学家而言，安布罗斯首先是一位宗教背景的政治活动家，历事多位皇帝。他于340年出生于一个罗马高级官吏家庭，自幼便出仕服官。他曾在米兰担任过瓦伦提尼安一世的省督，当他在374年奥克森提乌斯死后被选为主教时甚至还未受洗。从此时直到397年去世，安布罗斯一直勤勉地为教会服务，他同时与异端和异教作斗争，强化了教会在宗教事务方面超过皇帝的至高权威。并且，根据圣奥古斯丁的证词，安布罗斯亲自将某些东部教会的实践引入到西部礼仪之中。奥克森提乌斯主教曾是一位阿里乌派，而皇后查士丁娜［Justina］也是阿里乌信徒，她在安布罗斯成为主教后迫害正统基督徒。为了在逆境中稳住他的追随者，按照奥古斯丁的说法，安布罗斯“依照东部教会的手法”引入了歌唱赞美诗和诗篇的习惯。很明显，歌唱诗篇的东部手法是交替形式的——即两个合唱队交替颂唱诗篇辞句——这一实践很快就遍及了西部基督教世界。

而更为重要的，是歌唱赞美诗［hymn］的实践，因为这些歌曲不仅意味着一种新的表演形式，而且将新的诗体文本引入到礼拜中（见第四章）。正如圣奥古斯丁的说法所暗示的那样，赞美诗长期以来就被东部教会所培植，并且在拜占庭礼仪的弥撒中扮演着重要角色。安布罗斯很可能受到东部实践的启发，创作出新的



圣安布罗斯，一座八世纪的泥塑圆雕（米兰圣安布罗斯博物馆［Museo at Sant'Ambrogio］）

拉丁语赞美诗来团结徒众赞美上帝。在西方，赞美诗从未成为官方规定的弥撒形式的基本组成部分，但却被用来替代日常圣课中的某些环节。在讨论拉丁礼仪诗学的发展时，我们还会不时回到安布罗斯赞美诗上面。而现在只需要注意，尽管众多赞美诗中只有四首被公认为出自安布罗斯手笔，但这已足以确立他为拉丁赞美诗歌的奠基者了。

36

如果说我们还算知道一点安布罗斯对于以他名字命名的礼仪的贡献的话，那么有关他那个时代的音乐就更加渺茫了。保留下来的所谓安布罗斯圣咏的最早合集来自十二世纪，很难说这些圣歌曲调从安布罗斯辞世以后就没有变化。不过，这些较晚的安布罗斯圣咏毕竟代表着在基督纪元中一直持续着的传统。在所有的高卢系统礼仪中，只有安布罗斯礼仪作为一种官方礼仪在米兰大主教区得以保留。

拉丁西班牙或莫萨拉比克礼拜仪式

伊比利亚半岛（现今西班牙与葡萄牙）的礼仪一般被称为“莫萨拉比克”[Mosarabic]，这是因为生活在穆斯林治下的基督徒被称为“莫萨拉布”[Mosarabs]。有关这个名称，就如同含义众多的“西哥特”一样，存在不少争议。为了解决这些争议，最近的研究提议以“拉丁西班牙”[Hispanic] 作为当时西班牙和葡萄牙地区礼仪最适合的名称。我们在此就使用这一术语。

拉丁西班牙礼仪一直被使用到十一世纪的晚期，此时穆斯林实力逐渐退出了西班牙北部，在那里新建的修道院输入了罗马礼仪。1071 年，“托莱多的迷信”[“Superstition of Toledo”] 被官方在整个基督教西班牙禁止；1085 年，在托莱多被阿方索六世国王重新占领后，罗马礼仪被植根在了西班牙的古都。这一行为尽管没有遭到反抗，但依然有六所托莱多教堂获准保留旧礼仪。这种旧仪很可能还在摩尔人的控制区存在了一段时间（摩尔人直到 1492 年格拉纳达失陷后才最后失败并被逐出西班牙）。然而，拉丁西班牙礼仪必定很快就不再流行了，因为十五世纪晚期的伟大的希梅内斯 [Ximenes] 大主教委托一所托莱多主教堂属下的小教堂来保存这一濒临灭绝的古老仪式。要感谢希梅内斯大主教，这样一来拉丁西班牙礼仪——但已经混杂了别的成分——才得以留存至今。

37

希梅内斯于 1500 年确立和印行的拉丁西班牙仪式显示出浓重的罗马因素的渗透。不过，比较古老的经文可以使学者们去重构摩尔人入侵西班牙之前的仪式面貌。但不幸的是，其大多数圣咏曲调的复原却无法采用这种方式完成。根据有关拉丁西班牙圣咏的一鳞半爪，我们推测其主要在六至七世纪的托莱多、塞维利亚和萨拉戈萨 [Saragossa] 等城市发展。在穆斯林时期，科尔多巴则成为了一个重要的教会音乐中心。

尽管有大量九至十一世纪的手抄本保存了拉丁西班牙圣咏，但遗憾的是，这些抄本都采用一种不标明音高的记谱法书写，因而无法被释读（关于记谱法的发展参见第三章）。在众多拉丁西班牙圣咏中，只有二十一首被“转写”成了一种较晚的、可识别的记谱。记谱清晰的晚近圣咏书的缺失，证明了拉丁西班牙礼仪在十一世纪

被官方禁止后迅速消亡的境况。这样一来，在礼拜音乐的历史上出现了唯一的盲点：我们拥有一宗重要的西方礼仪的音乐曲集，但却令人痛心地无法解读。

凯尔特礼拜仪式

我们对凯尔特礼仪只需稍作叙述。这种仪式似乎源于圣帕特里克（卒于 461 年）在爱尔兰所建立的修道院，并且以不同的形式被苏格兰、英格兰的部分地区、甚至布列塔尼半岛所使用。在六至七世纪，爱尔兰僧侣的传教活动将这种礼仪向东传往欧洲大陆，所到之处都建立修道院。这些修道院中最为重要的（至少对音乐史学家来说）是位于现今瑞士的圣高尔修道院。尽管爱尔兰隐修教团在这里输入了严格的教规，但其组织却相当散漫，这引起了教会当局的不快。在格里高利大教皇的授意下，本笃教团取代了爱尔兰人，罗马礼仪也就取代了凯尔特礼仪。在格里高利教皇于 596 年派遣康特贝里的奥古斯丁率领一众本笃僧侣去向英格兰东部的盎格鲁 - 撒克逊人传教后，这种情形也出现在了不列颠诸岛。盎格鲁 - 撒克逊人和教廷影响力的同时加强，很快导致了凯尔特礼仪的消亡。而这种礼仪本身的特性也导致了其快速灭绝。从少量文献可知，凯尔特礼仪是拉丁西班牙、高卢、罗马和东方元素的杂烩，始终没有确立其自身独特的性格。与凯尔特仪式有关的音乐似乎一点都没有保存下来。

高卢本土礼拜仪式

与凯尔特礼仪截然相反，高卢本土礼仪向来被认为“具有强大的独立性与排外性”。[2]并且，高卢弥撒尤其“显示出倾向于华丽庄严的明确偏好”。[3]这种特性的产生，一方面是为了震慑和教化那些仍然野蛮的法兰克人，另一方面也符合当地

---

2. J. A. Jungmann，*The Mass*，1，p. 45.
3. 前引书，第 48 页。

民众的习惯。在相对不长的存在时期内，高卢礼仪发展成了极富细节多样性和庆典豪华性的礼拜类型，其动人程度远远超过了罗马祭仪的“严肃古风”。

由于历史原因，高卢本土礼仪一度成为了高卢礼仪系统中具影响力和最重要的仪式。它繁荣于第一位墨洛温王克洛维（卒于 511 年）到卡洛林王朝兴起之际丕平和查理曼统治时（八世纪晚期）的法兰克王国（参见第 7 页地图 1）。高卢礼仪最后被卡洛林诸王禁止，多半出于政治原因：卡洛林人希望将帝国之内的教会打造为强有力的统一体。但高卢礼仪作为一个独立实体消失的原因却不那么简单。像圣博尼法斯［St. Boniface］这样的盎格鲁－撒克逊僧侣和学者在七八世纪取代了爱尔兰人成为法兰克人和阿拉曼人的传道士，前者带来了罗马礼仪并将其牢固地确立在了他们所建立的修道院中。丕平和查理曼都真诚地倾向于罗马礼仪，这种倾向性很好地反映出日益增长的、对作为西方基督教世界中心的罗马的权力与威望的尊崇。此外，由于缺乏重要的中心都市来规范和调整礼拜形式，高卢礼仪出现了许多地区性的变种和习俗，这对于教会当局是无法容忍的。这些都成为丕平（751—768）强力支持罗马礼仪取代高卢礼仪的原因。

39

和凯尔特一样，高卢本土礼仪在可以记录和保存其音乐的记谱法出现前就消失了，不过，它如此深刻地影响了被输入的罗马礼仪并使后者发生了嬗变，以致杰出的弥撒史学家 J. A. 荣格曼可以从细节上谈论“作为一种新的基本类型的罗马－法兰克弥撒”。[4]到了十一世纪，这种新的弥撒形式甚至在罗马本地取代了旧的罗马礼仪。在我们着手论述这一令人惊异的变化之前，我们还需回头去审视一下罗马－非洲礼仪的最初发展阶段。

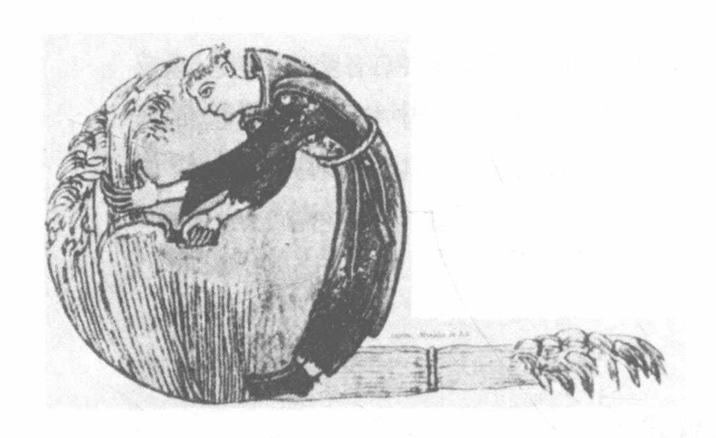
三至六世纪的罗马礼拜仪式

罗马拉丁礼仪的早期历史几乎完全不得而知。绝大多数现存的文献（特别是和弥撒有关的）都出自八到九世纪的法兰克抄写者，被严重地加入了高卢人的因素。通过对比研究这些种类繁多的文献，学者们曾经试图重建罗马礼仪的早期形式，

4. 前引书，第 92-103 页。

但对于格里高利大教皇（590—604）之前的时代却成效不大。

罗马礼拜仪式的用语从希腊文转变为拉丁文的状况，似乎是在三至四世纪逐渐发生的。在这一过程中，对弥撒祭仪的态度发生了明显重大的转变。正如前述，在某种大致规定的框架之下，早期礼仪中的个别形式拥有相当大的自由幅度。而如今，个别形式开始变得越来越规范。这种形式规定性似乎首先是针对祭礼的祝文（最初，圣餐礼的主祭总是一位由神甫和执事辅助的主教，后来神甫也被授权单独施行），无论是每次弥撒中都固定不变的经文（常规），还是根据教会历的节庆变化的经文（专用）都是如此。稍后，诵读和咏唱的文本都被同样严格地固定。对于全年圣事的每一细节的严格规范（这或许也是罗马人严谨组织的天性的某种体现）成为时至今日依然保留的罗马礼仪的基本特征。然而，罗马礼仪的刻板性一次又一次地与别的民族为适应自己的需求和口味而修饰弥撒的努力发生冲突。说到底，许多中世纪音乐都是这种努力的直接产物。



就像这些十一世纪抄本的插图所示：祈祷和体力劳动是僧侣生活的中心



和弥撒相反，另一种固定的圣事——也就是神圣的功课（圣课）——从未建立起如此严格不变的结构体式和如此整齐一律的具体形式。这种圣事似乎源自基督徒们一道抄写经文、歌唱诗篇和祈祷的私人集会。圣安布罗斯为其添加了交替咏唱诗篇和颂唱赞美诗的形式。在许多个世纪中，这样的圣事并不是公开地在教堂里进行，而是保持了其私密的特性，这也导致其相对的形式自由度。对于圣课过程的标准化和日常化的最大推动力来自隐修运动，对此需要进行简要叙述。

当狄奥多西皇帝（379—395）将基督教定为国教时，他也不经意地点燃了将改变西欧宗教生活面貌的隐修运动的火焰。由于数量巨大的罗马公民响应敕令成为了正式基督徒，普通的教会已不再能满足狂热信徒的精神需求。后者中不少人以四世纪初期埃及的圣安东尼为榜样，为了献身于沉思默祷和禁欲修行而远离尘世，过上了隐居生活。尽管隐居并不容易（尤其是在气候更恶劣的欧洲），但这一运动很快普及到了这样的程度：几乎每一个洞穴中都有隐士居住。随着他们的数量与日俱增，为了确保基本的生存条件，宗教团体的建立就变得必要了。在尝试过许多组织办法后，最终形成了现在我们所知的修道院体制。“僧侣”［*monachus*］一词——其本意为一个人隐遁独居——开始指称居住在同一屋檐下、共同分享日常生活责任的群体。

41

虽然到了五世纪晚期大量宗教团体、甚至修道院已经存在于西欧，但真正促成对隐修生活进行严格管理的人是圣本尼迪克（480—543）［即“圣本笃”］，他既是本尼迪克教团［圣本笃会］、在一定程度上也是西方修道院制度的创始人。事实上，圣本尼迪克的生涯也是早期隐修运动的缩影。他出生于努尔西亚［Nursia］的贵族家庭，在罗马受教育。像同时代许多人那样，本尼迪克因为对那里的生活感到不满而走上了隐居之路。他在苏比亚科［Subiaco］附近的一个山洞隐居数年，在此期间吸引了许多徒众，声誉日隆。作为一个修行团体的精神领袖，本尼迪克不得不涉及对团体生活的规范和管理。在520年左右，他和一些追随者离开了苏比亚科，在蒙特卡西诺［Monte Cassino］建立了著名的修道院。在后来的十年间，他在此完善了著名的《圣本笃规章》，为后世的西方隐修生活树立了典范。

本尼迪克的规章涉及修道院生活的方方面面：日常宗教生活以及不超过体力限度的手工劳动。对于音乐史学家而言，这一规章最重要的方面是确立了圣课制度，



圣本尼迪克正在为僧侣们撰写规章的肖像，选自一份十一世纪的蒙特卡西诺手抄本

即弥撒之外须做的每日八种圣事。在此我们第一次发现了对在之后许多世纪被观察到的系列日课的书面描述。有关日课的详尽讨论将在第四章进行，在此我们需要列出本尼迪克规章的中的圣课时序：申正经 [Matins] 一般在午夜之后；赞美经 [Lauds] 在破晓；晨经 [Prime] 在第一时（上午 6 时）；辰时经 [Terce] 是 9 时；午时经 [Sext] 在正午；申初经 [None] 在下午 3 时；晚课经 [Vespers] 在傍晚；夜课经 [Compline] 则在入夜。

尽管圣本笃会的圣时制成为了整个西部教会的标准，个别圣课的内容还是在不断变化之中。由于是为隐修生活而设计的，本笃圣事并不总是符合世俗教堂的需求或得到在俗教士的认可。[5]这样一来，就产生了两种类型的日课：修道院的和在俗的。而到了中世纪晚期，伴随新修会的兴起（如方济各会 [Franciscans] 和多明我会 [Dominicans]），日课的内部结构仍然处于变动之中。总体来说，在俗

5. 对于“在俗” [*secular*] 一词的教会用法可能引起误解。在这里其义并非“宗教的”反义，而是指“居住于俗世”。修士们 [*regulae*] 从俗世隐退居住在修道院中，而在俗教士则与一般信徒在一起。

日课与各种修院日课在形式上的主要区别在于：圣事的数量以及时序，而非具体圣事本身。因此，当我们理解其音乐内容时，可以首先关注存续至今的在俗日课。

再回到对历史的考察中来。我们注意到，在六世纪罗马礼仪中的弥撒和日课的基本结构都已经确立。尤其是弥撒在接下来的四百年间得到了长足的发展与扩散。在观察这一进程前，我们还需审视格里高利大教皇在创制以其命名的圣咏的过程中扮演的角色。

格里高利大教皇

传统上一般认为教皇格里高利一世（590—604）对于罗马教会圣咏的发展起过关键性的作用。尤其是据说他曾建立了一个教皇唱诗班，即歌手学校［*schola cantorum*］，并创制了一大宗罗马圣咏。在一些描绘性的图画中，格里高利总是从象征着圣灵的鸽子那里获得圣咏。然而不幸的是，这一有关格里高利一世的传说是在他去世后三百年才开始出现的，只是今人大都根据这一传说将圣咏归结到他那里。不过坚持这一传统——将罗马教会的全部圣咏曲目都归在格里高利的名下——起码还是要有一些依据的。稍许了解一下格里高利的生平，也许有助于解释他为教会音乐的发展可能做的事情。

43

格里高利出生在一个高贵而富足的罗马家庭，接受过很好的拉丁文教育（但没有希腊文修养）。他似乎一度热衷于仕途，在573年成为罗马市政长官。但是在很短时间内，他却辞去了官职、放弃了全部遗产，在自己家中创立了一座本尼迪克修道院。他的政治与行政天赋很快引起了教会的注意，到了大约578年，他被授予罗马教会的圣职，并作为教廷使节驻在君士坦丁堡。格里高利在那里待了七年左右，然后又回到他的修道院担任院长。随后，教会又拣选他担任另一个重要的职位，这一回是最高的位子，他成为教皇格里高利一世。

格里高利作为教皇的众多丰功伟绩难以在此尽述。其中必须给予足够重视的是，在他的领导下，教廷第一次成为一种普世性的权威和西方基督教世界的最高当局。在此之前，罗马主教作为圣彼得的继承人应该成为全体主教的首领的观念还只是停留在理论层面，这对于东部教会的主教们来说是绝对无法接受的



伟大的圣格里高利，最有影响力的早期教皇，在写作时受到圣灵的感召。一幅苏比亚［Subia］的十三世纪的壁画（梵蒂冈照片图书馆）

（这也成为东西方教会最终决裂的原因之一）。然而在格里高利时代，教皇制的最高权威在西方却被强有力地声明并且成功地加强了。为了支持这种普世性的权威，教廷需要经济基础，格里高利对于教会产业的经营倾注了大量心力。而在监督国际事务和强化对教廷产业的管理之外，格里高利还挤出时间撰写了大量著作，他因此被誉为教会的四大博士（即四大教师）之一（其他三位是圣安布罗斯、圣奥古斯丁和圣哲罗姆）。毋庸置疑，格里高利被历史学家视作中世纪第一位伟大的教皇。

在他的众多功业中，格里高利也关心过教会音乐生活。对于细节格外关注是他的天生禀赋，尽管他似乎对于音乐本身并无特殊兴趣。但他确实寻求去规范和标准化罗马礼仪中音乐的使用——这也是性格使然。格里高利没有创建教廷唱诗班，这个机构已经存在一百余年了。不过在别的教会，神甫和执事们在音乐方面花了许多心力，在格里高利看来，他们为了训练嗓音而牺牲了别的职责。为此，他指示罗马神学院应该培训未来的唱诗班歌手，为了同一目的，他还建立了孤儿院。

44

从礼仪和圣咏的角度视之，格里高利可能是一位对于规范和组织罗马教会礼仪感兴趣的高效的行政主导者。在这过程中，他只是延续了前任们的工作，也被

其后继者们所延续。如果格里高利教皇真的创作过任何圣咏（虽然看起来不像），那也只是全体素歌曲目中的一鳞半爪而已。

或许格里高利对于罗马礼仪的传布和最终获得主宰地位的主要贡献在于他确立了教廷在不列颠的影响力和权威。在他的命令下，坎特伯雷奥古斯丁和其他四十位本笃会修士于596年前往英格兰，他们必定随身携带体现当时罗马教会实践的礼拜用书。尽管这些礼仪书没有留存下来，但罗马礼仪却就此深深植根于英格兰。而如前所述，盎格鲁－撒克逊传教士后来又把它们带回到欧洲大陆北部和东部的法兰克地区。我们也可以把八世纪后半叶卡洛林诸王对于罗马礼仪的吸收视作格里高利政治理念的最终胜利。

由于他高贵的理想、通达权变的手腕以及作为作家、外交家和领袖的成就，格里高利无愧于“伟大”的称号。无论他对音乐的实际贡献如何，罗马礼仪音乐——格里高利圣咏——无疑永远配得上他的令名。

公元1000年之前的罗马-法兰克礼拜仪式

45

为了便于理解高卢元素是如何渗入罗马礼仪的，我们必须简要地观察一下七至八世纪开始运用的各种类型的礼仪书。正是通过这些礼拜用书，罗马礼仪的基础被带入了法兰克王国。

决定这些早期礼仪书的特点与内容的因素有二。首先，它们只包含那些为教皇所举行过的最重大的庆典圣事。这些特别盛大和豪华的圣事如果在较小的教堂中由较少数量的教士来施行，就必定需要简化。但是，它们的影响力是非常大的。由于细节都被写定，这就为礼仪在别处施行提供了稳固的保障。

影响礼仪书内容的第二个因素，是它们依照不同的仪式参加者或群体所做的划分。因此，“圣礼书”［*sacramentary*］是为主祭的主教或神甫预备的。它一般只包含不同节庆之间变换的经文。那些不变的经文则被单独抄出，或者干脆事先熟记。读经的部分原来直接取自《圣经》，但稍后也产生了专门的包含《使徒书信》和《福音书》的“全年礼拜用经文选”［lectionaries］。此外还有指示手册（*ordo*［《圣务指南》，复数为 *ordines*］）描述庆典过程的顺序和祭祀环节。

用来歌唱的文本被集中在别的书册中。一开始弥撒所用的合唱书被称为“交替圣咏集”[*Antiphonary*]，因为其中只有进台、奉献和领圣体过程中被交替咏唱的经文。还有一种特殊的用书“歌咏集”[*cantatorium*] 包含在读经后由会众应答歌唱的短小圣咏。当合唱队承担了这些歌咏中的应答部分时——我们称之为升阶经和阿里路亚——它们也就成为了“交替圣咏集”的一部分。由于开始包含应答圣咏，弥撒音乐的用书后来被称为“升阶经集”[*Gradual*]，这一名称延续至今。不过，许多中世纪的弥撒圣咏书 [chantbooks] 仍然被冠以“交替圣咏集”的名称，这一定不能与包含日课用圣咏的交替圣咏书 [antiphonaries] 相混淆。后者总是和弥撒音乐用书分开来，一开始按照其相同的基本原则划分为不同类型——作为整体合唱圣咏的交替圣歌以及包含独唱者的应答圣歌。后来，所有的日课圣咏都通常被整合在一部单独的交替歌集中了。

我们现在来检视丕平和查理曼从罗马输入礼拜仪式书的后果。正如我们所知，圣咏书只包含那些要被咏唱的经文，但却缺乏任何音乐记谱。为了将歌唱曲调也传进来，就需要输入那些会唱圣咏的歌手。从礼拜仪式的角度视之，来自罗马的最重要的用书是“圣礼书”，因为这种礼仪书只包含教皇本人主持的重大祭祀的圣事，而这些圣事必须适应当地状况并扩展到整个教会年中去。例如，当教皇阿德里安一世在 785—786 年间寄给查理曼所谓的《格里高利圣礼书》[Gregorian sacramentary] 时，其中甚至没有包括常规的非节庆的周日弥撒。于是查理曼指派宫廷学校的校长、英格兰的阿尔昆来补充和完善这一圣礼书。在完成这一任务时，阿尔昆很自然地吸收了当地素材。如此，罗马礼仪在进入法兰克王国的那一刻起就开始和高卢元素融合了。

46

历史学家们最近热衷于讨论所谓卡洛林文艺复兴的意义。如果我们在最广泛的意义上使用这一术语（包括由早期卡洛林诸王所支持的智识活动以及后来发展为神圣罗马帝国的政治组织），那么它对于教会音乐和礼仪的未来长期发展的影响是无法忽视的。无论如何不能回避这样的事实：在 814 年查理曼去世后的数个世纪，罗马礼仪成长迅速并占据了法兰克 - 日耳曼的土壤。在法兰克土地上还萌生了多声部音乐并将其发展到了极高的水准。公元 800—1300 年之间的音乐史重大事件几乎都发生在曾经的查理曼帝国之内并非偶然。

荣格曼曾经注意到，两种“深植在当地人民心理之中的特质”——即“对戏

剧性的嗜好和对漫无边际的长篇祈祷文的喜爱”——极大地影响了罗马弥撒在法兰克地区的传布。[6]尽管荣格曼在这里谈论的是作为整体的弥撒仪式，但我们可以不断从音乐发展进程中印证这一观点。音乐在弥撒的戏剧性庆典中扮演着越来越重要的角色。简朴的信众齐唱让位于独唱者和受过训练的合唱队的精心润饰的圣咏。音乐和文词两方面的附加成分大量延伸至弥撒的各个部分。到了十二世纪，以多声部形式出现的立体性装饰表明，对横向的长度的偏爱已经不能限制祈祷者们了。这些发展的细节内容将成为随后几章论述的重点。

如果说高卢地区因素融入罗马弥撒的原因是显而易见的，那么后者的高卢化形式最终取代了罗马本地的礼仪就难以解释了。表面上的原因似乎可以从十世纪罗马风气败坏的局面和神圣罗马帝国政治权威的兴起的对立之中去寻找。意大利的手抄本制作活动一度已经停止，对新的礼仪用书的需求只能由北方的修道院抄写者们来提供。十世纪中叶的记录表明德意志地区的弥撒书被带往意大利，998年教皇格里高利五世还吩咐莱歇瑙［Reichenau］的修道院寄一份圣礼书给他。像奥托大帝（962—973）这样的神圣罗马皇帝频繁造访罗马，也提供了许多输入手抄本和让德意志教士参与罗马当地圣事的机会。在一次事件中，德意志君主的直接干预永远改变了罗马礼仪的面貌。当亨利二世于1014年在罗马加冕时，他要求在弥撒中歌唱《信经》，就如同在北方经常所做的那样。从那时起，至少在周日和特别的节日中，信经成为了罗马弥撒的一个必备成分。

47

一旦罗马－法兰克礼仪被罗马所采用，西方教会便再次获得了一定程度的仪式统一性。但也不能过分地强调这种统一性。十世纪北方的礼拜仪式书已经大致具备了我们现今所知的弥撒的基本构成形式，但其细部还远未定型。在保留了继承自老罗马圣礼书的许多因素之外，不同地区、城市，甚至个别教堂都发展出了基于基本结构的自身变体与修饰。这些变化具体体现为截然不同的习俗或“惯例”［*uses*］，如同它们被称呼的那样。例如“塞勒姆惯例”（索尔兹伯里教区［diocese of Salisbury］）成为英格兰大多数地区的标准。“塞勒姆惯例”［*Sarum Use*］后来由于宗教改革而消失，但另一种法国里昂的特殊惯例却保留至今（当然已经有所变化）。直到十六世纪中叶特伦托公会议刮起礼仪改革之风时，罗马惯例才被整个

---

6. Jungmann，*The Mass*，1，第 77 页。

天主教世界所接受。为了界定这种惯例，我们需要有意识地追溯一下在基督教的第一个千年中所形成的礼仪形式。

公元800至1000年的圣咏

尽管我们能够相对精确地确定高卢人在九至十世纪对于罗马礼仪的贡献，对其音乐状况的了解却并不明朗。当丕平和查理曼输入罗马礼仪时，供弥撒和日课使用的交替圣歌集也必定和其他的礼仪用书一同被带来。然而这些交替圣歌集都只含有咏唱的文本，而乐谱还没有发展起来。就算存在比我们现今所知更早的记谱法，可对于那些不熟悉圣歌旋律的人也是无法释读的（见第三章）。因而有必要随着礼拜用书一道输入熟悉罗马圣咏曲调的歌手。歌手学校也就建立起来，其中最有名的位于圣高尔和梅茨［Metz］。甚至早在丕平时期（751—768），梅茨主教堂的合唱队就被认为与罗马歌手学校的水平不相上下。

48

然而罗马圣咏的引进也并非没有遇到困难。罗马歌手并不总能老练地掩饰他们对于北方蛮族歌咏的轻视和厌恶。更有甚者，北方歌手学校的声誉引起了罗马人的嫉妒与竞争。在这样的情形下，再加上缺乏书面记录的音乐的权威，原来的罗马圣咏很难原封不动地在高卢地区保留下来。

传统上人们一直不可思议地笃信，在乐谱体系完备前，格里高利圣咏靠着耳闻口传延续了好几个世纪。然而就像歌手们对于写定音符的忠实度也常常打折扣一样，相信这种传统的说法未免有些天真。事实上，最早的乐谱抄本出现于九世纪和十世纪，而且没有来自罗马甚至意大利的。所有的手稿都产生在北方。后来的格里高利圣咏的高度统一性很可能是由于这些抄本的同源性，它们最终将罗马－法兰克礼仪又回授到罗马去。而圣咏的统一性有时也被过度夸大了。来自相距遥远之地的两份抄本中的同一首曲调，其相似性固然远远大于相异性，但差异终究是存在的。而对于作为整体的礼仪来说，某些变体的类型具有地域性或民族性的特征。其余的变化更多是有限的地方特色。在“塞勒姆惯例”中可以识别出塞勒姆圣咏，其微小的旋律变化与巴黎圣母院的圣咏如出一辙。

对于传统的格里高利圣咏最为显著的偏离，出现在一系列源于罗马的十一至

十三世纪之间的抄本中。令人吃惊的差异充溢于这些手稿，但一般认为它们所代表的是一支更古老的罗马传统。[7]它们的内容反映的是最古老的礼拜实践，其中缺少八世纪后新增的节庆。由此可以推断，它们的音乐应该接近罗马圣咏在移植到卡洛林帝国之前的面貌。这一宗抄本还没有得到应有的仪式学和音乐学的研究，但对其音乐的初步调查证实了它们正是我们所熟悉的圣咏的古旧形式。这种被称为老罗马圣咏的音乐，在来自北方的高卢化圣咏遍地开花之后，还顽强地存活在一些罗马教堂中。老罗马圣咏最有趣的特征之一，是其中许多含有希腊文诗句的阿里路亚。这暗示着在教会的第一个千年，其音乐曲目形成中的另一处重大影响。将西方礼拜仪式语言从希腊语转变为拉丁语并不是一蹴而就的。首先，早期圣事的某些环节是同时以两种语言施行的，即便是今日，一台庄严教皇弥撒［solemn papal Mass］的读经还是以希腊语和拉丁语一起施行。其次，较晚时还有来自东部教会的礼仪素材，有的被译成了拉丁语，有些则没有。例如较早时期被引入拉丁弥撒的“上主垂怜”［*Kyrie eleison*］是希腊语，而七世纪被引进的“神之羔羊”［*Agnus Dei*］的经文则被译成了拉丁语。许多圣咏是仿照希腊模式创制的，有些甚至用希腊语或是用两种语言来唱。

希腊的——或者更确切地说，拜占庭的——影响是不可避免的，这来自西罗马帝国崩溃后拜占庭皇帝们的权力与地位。这种影响力首先通过东部教会人士经常性地前来西部担任重要教职（甚至教皇位）得以体现。这一趋势在七至八世纪已经非常强大，以至于罗马礼仪险些被东部化了。[8]按照荣格曼的说法，使罗马礼仪得以维持的对抗因素（这相当不可思议）在于它被移植到了法兰克-日耳曼地区。但是拜占庭教会的影响力并不仅止于此。尽管对于附加段和继叙咏是否起源于东部存在争议（见第四章），我们至少可以证实一例，即查理曼确实直接将拜占庭圣咏引入了西方礼拜仪式。诺特克·巴布鲁斯在他的《查理大帝传》［*Gesta Caroli*

---

7. 见：Robert J. Snow，“The Old-Roman Chant”，载于 Apel，GC，第 484-505 页。译者按：在本书出版后，有关“老罗马圣咏”的历史起源、手抄本及其与格里高利圣咏的关系问题的研究又有了许多新进展，详情可参见 H. Hucke 和 J. Dyer 为 2001 版的《新格罗夫音乐和音乐家词典》所撰写的“Old Roman Chant”条目及其所附的参考文献以及《剑桥中世纪音乐指南》（Mark Everist 主编：*The Cambridge Companion to Medieval Music*，Cambridge University Press，2011）第七章“1300 年前的意大利”（作者为 Marco Gozzi）121-128 页及注释。

8. 见：Jungmann，*The Mass*，1，第 74 页。

Magni] 中告诉我们，查理曼聆听过东部歌手（很可能是拜占庭女皇伊雷娜 [Irene] 在 802 年派来的）在主显节演唱的一整套交替圣咏。因为被歌唱所愉悦，查理曼便命他们将歌词译为拉丁语，旋律照旧。诺特克故事的真实性被最近所发现的希腊文献所证实。尽管拉丁交替圣咏并未在此时进入罗马礼仪，但它们一直在"布拉加惯例" [Use of Braga]（西班牙西北部）和某些修道院祭礼所沿用。[9]

50 显然，许多因素一道作用，在基督纪元的第一个千年里产生了西方教会的礼仪和音乐。并且，其发展历程在公元 1000 年之后依然继续，一些最为人熟知的所谓格里高利圣咏的曲调都是在此之后生成的。然而，圣咏的主体已经完成了，礼拜仪式已经稳固地确立，并十分接近现今的形式了。在后面的章节里，我们将介绍一些对于仪式音乐的重要补充，后者构成了公元 1000 年至中世纪晚期音乐史的很大一部分。不过现在我们要审视一下出现在十世纪罗马 - 法兰克礼仪中的仪式细节，尤其是其中的音乐成分。当然，我们并不是使用十世纪的文献作为研究的基础，而是主要依托包含了被正式确认的日课和弥撒圣咏形式的现代出版物。对于这些类型丰富的圣咏书的性质需要稍作解释。

在中世纪晚期和文艺复兴时期，教堂音乐家们的兴趣（无论是作曲家和表演者）都越来越强烈地集中到礼仪经文的多声部音乐配乐，而非单声部的圣咏上面。这样一来，如何保持圣咏本身的纯洁性似乎就罕有问津者了。抄本和印刷品以及随之而来的表演都不断地腐蚀着圣咏。最后，当特伦托公会议（1545—1563）着手重建日课和弥撒的文本完整性时，教皇格里高利十三世（1572—1585）将修订音乐的重任托付给了伟大的作曲家帕莱斯特里那及其教廷中的同事阿尼巴尔 · 佐伊洛[Annibale Zoilo]。[10] 对其声誉而言幸运的是，帕莱斯特里那没有完成这一任务，尽管没有理由假设他会以别的方式去完成它。格里高利的训令要求"修订、清除、改正和重塑"那些"完全充斥着蛮性、晦涩、矛盾和浮夸"的圣咏书。这个目标也许值得赞赏，不过许多"蛮性"和"晦涩"已经成为了素歌的基本特质。这种消除不过是和使之削足适履地适应十六世纪标准声乐风格一样侵蚀着圣咏。（见第三章，第 88-89 页）

---

9. O. Strunk，"The Latin Antiphons for the Octave of Epiphany"，*Recueil des travaux de l'Institut d'Etudes byzantines*，No.8/2（1964），第 417-426 页。另载于：Strunk，*Essays on Music in the Byzantine World*（纽约，1977），第 208-219 页。

10. 格里高利训令的摘要的英文翻译见于：Strunk，SR，第 358 页。

始于十六世纪晚期圣咏“改革”在1614年随着臭名昭著的梅迪奇版［Medicean Edition］的印行而达到顶峰，那些面目全非的版本作为标准存在了两个多世纪。将圣咏复原成原有的形式，或者至少恢复至所知较早的状态，成为了现代学术的任务。这一复原的重任基本上要归功于勒·芒斯［Le Mans］附近的索莱姆［Solesmes］的本笃会修道院的法国僧侣们。从十九世纪后半叶开始，索莱姆的僧侣们以难以置信的热情投身于这一“根据可信的最早的手抄本”所进行的恢复格里高利曲调所丧失的纯洁性的工作。到十九世纪末他们完成了工作的第一阶段，1904年教皇庇护十世认可了他们的成绩，并将复原后的圣咏作为梵蒂冈官方的礼仪圣咏版本加以使用。[11] 从那时起，大量后来的版本作为僧侣们的后续研究相继问世。

51

弥撒所用的音乐作为《神圣罗马教会升阶经集》［*Graduale Sacrosanctae Romanae Ecclesiae*］出版，日课的则刊行于《神圣罗马教会每日圣课时交替圣咏集》［*Antiphonale Sacrosanctae Romanae Ecclesiae pro diurnis horis*］。第三种出版物《通用本》，也译为《常用歌集》［*Liber Usualis*］是包含大量供弥撒和日课使用的圣咏选集。因为许多原因，本书后面章节所引用的音乐都取自这一《通用本》（LU）：这是各种圣咏书当中最为常见可得的；作为对弥撒和每日日课的补充，它含有一些没有出现在《交替圣咏集》中、但却十分重要的晨课圣咏；它提供了一篇格里高利圣咏的导论所需的非常充足的素材。

除了官方圣咏书外，索莱姆僧侣活动的两项副产品也值得注意。从1889年开始，他们陆续出版了早期手稿的摹真本（附有凡例和详尽的评注）。而从实践的角度视之可能更为重要的是，索莱姆僧侣们为圣咏的演唱树立了良好的标杆。在唱片录音常见的今日，他们的演绎已经成为了理想的参照物和评价的准绳——尤其是对那些不那么合格的演绎而言。索莱姆的演唱形式是否完全符合历史实际是存在争议的——尤其是在节奏的处理上。然而不容置疑的是，他们典雅优美的咏唱使许多听者第一次意识到了我们最古老的音乐遗产的巨大美感。

---

11. 梵蒂冈版的《升阶经集》［*Graduale*］和《交替圣咏集》［*Antiphonale*］分别于1907年和1912年在罗马出版。它们和《通用本》［*Liber Usualis*］也由比利时图尔内［Tournai］德克雷出版社［Desclée］出版。这就是通常所说的索莱姆本。该本中的圣咏含有索莱姆僧侣设计的附加的节奏标记。

中世纪晚期手抄本中的一月教会历，指示了本月将要庆祝的节日（香蒂利孔戴博物馆）

礼仪年与教会历

作为研究格里高利圣咏本身的进一步预备工作，有必要对礼仪年和教会历稍作介绍。教会历法的结构极其复杂，无需深入内部细节。不过一些相关的知识还是需要的，因为这决定着每日所用的圣咏。此外，圣咏书的安排是根据礼仪而非教会年做出的。因此，对于教会历法的组织方式的扼要解释将会澄清《通用本》中的一些矛盾的安排，并使其用法更为简明。

52

礼仪年包含两个同时运行的周期，第一个（也是更为重要的）被称为“时令日”[Proper of Time]，它为礼拜庆典和纪念活动标示了耶稣生平最重要的事件以及一年中每一个星期日。围绕基督一生中最重要的两大事件——他的出生（在 12 月 25 日庆祝）和他的复活（日子不固定）——在年历中引发了许多问题。如果复活节正好落在紧随春分 [vernal equinox] 的满月后的第一个星期日，就会在教会历中推迟一个月多一点。[12] 而复活节也就此决定了“时令日”中的约十个月的安排。

12. 例如在 1940 年和 1943 年，复活节的日期就分别为 3 月 24 日和 4 月 25 日。

因而这个周期每年都需在变化的复活节和固定的圣诞节之间调校。

礼仪年的第二个周期是“圣徒日”［Proper of Saints］。其中圣徒们（包括圣母玛利亚）的节日发生在特别的和不变的日期，年复一年地出现在每周的其他各天中。[13] 由于这两个周期中包含了许多变化的因素，一些圣徒节日会碰巧出现在星期日或者“时令日”中的其他重要节日上。为了解决这类冲突，教会创造了依照其重要性对节庆进行分级的精密体系。[14] 这一体系在具体节庆上的运用常常每年不同、各地相异。而在对节庆的分级上，确实各地都有其自身遵循的原则。即便在《通用本》中，这一体系的细节及其本身在不同的版本中也有差异。我们无需在此多虑万一同一天出现了两个节日该如何应对，但必须注意某个节庆的级别决定了庆典的庄严程度以及施行时所需的音乐的规模。

时令日

对于作为礼仪年的基本组成要件的时令日需要进一步加以叙说。围绕基督的降生和复活而划分的全年的两大时段（但时长并不相等）内部被进一步细分为准备期、庆祝期和延伸期。因而，礼仪年并非始于 1 月 1 日，而是与之相应地从基督降临节［Advent］开始，也就是预示耶稣出生的时期。基督降临节包含圣诞节前的四个星期日，其中第一个将出现在 11 月 27 日和 12 月 3 日之间的任意一天。庆祝期从圣诞夜持续到主显节［Epiphany］，在 1 月 6 日会举行庆祝“三王来朝”* 的典礼。在主显节后将会有一个到六个星期日，这取决于复活节的日期。圣诞期中有一个特例不能被忽略。12 月 25 日后的一周里包含五个来自圣徒日的节庆，这是唯一出现在时令日中的此类节庆（LU，414–440 页）。这是两个周期还未彻底分开的更古老的中世纪实践的最后残留，时令日很可能因为这五个节庆悠久的历

13. 现今的实践将一些更为重要的节庆移到了周日。

14. 单节［Simple］、半双节［Semi–Double］、双节［Double］、大双节［Double Major］、第一双节［Double of first］和第二双节［Double of second］。这一分级如今已经简化了，但保留在《通用本》［LU］的版本中。

* 译者注：即《新约》福音书中所说三位从东方来的博士朝拜刚刚降生的基督。

史和与基督降临的密切关联而予以保留。

和一年中的基督降临时段不同，复活节时段被再分为几个极长的分期，后者有时甚至被视为一个独立的时段。[15] 复活节前的准备期长达九周，可以从 1 月 18 日和 2 月 22 日之间的任一时日开始。从数学计算上不大精确的是，开始于圣灰星期三［Ash Wednesday］的大斋节［Lent］之前的三个星期日被称为“七旬斋”“六旬斋”和“五旬斋”［*Septuagesima*、*Sexagesima* 和 *Quinquagesima*］。这些名称明显是来自对“四旬斋”［*Quadragesima*］的类比，后者成为大斋期的拉丁称谓。实际上，大斋期共有四十六天，从圣灰星期三直到神圣星期六［Holy Saturday］，但称为“四旬”是因为大斋期中的六个星期日不算做斋日之故。大斋期的顶点是耶稣受难节［Passiontide］，这始于复活节前的第二个星期日，在越来越庄重和繁琐的受难周庆典［Holy Week］中达到高潮。在这整个悔罪和斋戒期间,弥撒中的“荣耀经”一般被取消，“阿里路亚”一词绝不唱出。

随着情绪的戏剧性转变，复活节开启了被称为逾越期［Paschal Time］的庆典时期。这个为基督的复活欢呼喜悦的时段包括升天节［Ascension］，一直持续到圣灵降临节［Pentecost］——即圣灵降给使徒们。这一时期内的其他事件就无需多说了，不过某些术语颇具历史兴味。“Pentecost”的希腊语含义是“五旬”，通常是复活节后的第七个星期日，也就是说从复活节开始的第五十天。这个基督教的节庆很显然来自犹太人的五旬节。另一个和犹太人的宗教节日相关联的，是“paschal”一词的含义，这在希伯来语中意为“逾越”。在逾越节上被撕碎吃掉的羔羊演变成了基督的象征和“神之羔羊”（*Agnus Dei*）一语的起源。这样，犹太人以带血的羔羊庆祝他们免于被杀的头生子的仪式“逾越节”就演变成了这一欢呼基督复活的节庆。

从音乐的观点来看逾越节特别有趣，因为这期间所有弥撒和日课中的重要圣咏都以“阿里路亚”作结。对于那些有着固定日期可能落在逾越节之内或之外的节庆来说,《通用本》也相应地提供了不同的阿里路亚（分别标记为 T. P.［*Tempore paschali* 逾越节外的］,或者有时是 P. T.［Paschal Time 逾越节期的］)。在时令日中，

15. 例如阿佩尔(GC, 第 6 页脚注)将整个基督降临时段视为教会年中的四个分期中的第一个。

"阿里路亚"是作为每首圣咏的一个完整组成部分而出现的。[16] 在《通用本》中（第95–97 页），逾越节期内弥撒的"进台经""奉献经"和"圣体经"的"阿里路亚"也被集中在一起按照八个调式分类排列。"升阶经"后面没有"阿里路亚"；作为替代，这里的圣咏在逾越节被一首弥撒中独立阿里路亚的常规形式所替代（见第五章）。

再回到礼仪年的组织上，我们发现复活节时段中的延伸期是时令日中最长的时期。这一时期和基督生平的事件较少关联，也就允许圣徒日发挥更大的作用。不过为"后五旬节"的星期日编号仍然暗示着它们与复活节庆典的持续联系。这些星期日——从二十三到到二十八——与主显节后的星期天的数字编号如出一辙。[17] 为了对时令日有一清晰的全览，表 2 列出了其主要的分期与最重要的节庆。[18]

55

表 2：时令日

基督降生时段或圣诞节期

准备期——基督降临节

圣诞节前第四周开始

庆祝期——圣诞季［Christmastide］

圣诞夜

圣诞日

净心日［Circumcision］（1 月 1 日）

主显节（1 月 6 日）

延伸期

主显节后的 1—6 个星期日

复活节时段或复活节期

准备期——包括大斋期

大斋前的三个星期日（七旬斋、六旬斋、五旬斋）

圣灰星期三——大斋期开始

16. 例如，复活节后第五个星期日的弥撒的圣咏，参见：LU，第 830–833 页。

17. 为此周日弥撒都要适应这种多变的周期，见：LU，第 1074–1078 页。

18. 阿佩尔的《格里高利圣咏》［Gregorian Chant］第 9–12 页给出了一个更为详尽的列表，并含有英文和拉丁文的名称，以及参考 LU 和 *Graduale* 的页码。

大斋期的第一个星期日——四旬斋

大斋期的第二到第四个星期日

基督受难日［Passion Sunday］

圣枝主日［Palm Sunday］

基督受难周

庆祝期-逾越节

复活节和随后一周

复活节后第一个星期日［Low Sunday］

复活节后第二至第五个星期日

基督升天节——星期四，复活节后四十天

升天节后的星期日

五旬节——复活节后的五十天

五旬节后一周

延伸期

圣三一星期日——五旬节后的第一个星期日

基督圣体节［Corpus Christi］——圣三一星期日后的星期四

五旬节后的第二到第二十三个星期日

1—5 个可能附加的星期日

毫无疑问，在开始从《通用本》中感受格里高利圣咏的异样之美时，我们不可能预测所有可能出现的问题。不过还是有必要界定一下几个和礼仪年有关的术语。

56

Feria 和 *ferial*。*feria*［平日］一词的本意为节日，但后来经过有些奇怪的演变，在教会的用法中指一个没有节日发生的平日。在 *dominica*［主日］一词被使用之前，星期日就被称为"Feria I"。这样一来，一周内的其他日子就被以此类推的计数为"Feria II"（星期一）、"Feria III"（星期二）……被标记为"ferial"的圣咏意味着其被用于没有特别节庆的日子。

Octave。在教会历的术语中。*Octave*［八日］一词意味着一个节庆之后

的八天（包括节庆当日）。星期天有时候因为处于某个节日的“Octave之内”而被特别指出。这在音乐上的联系是显而易见的。

Ember。ember［斋戒周］这个形容词指那些斋戒和祈祷的日子和含有这些日子的周。一年中有四个斋戒周，分别在基督降临节和复活节时段的三个分期内。在这些周中，星期三、星期五和星期六都是斋戒日。

Rogation Days［祈祷日］。基督升天节前的三天是伴随着队列和连祷歌［litanies］的特别祈祷日（见LU，第835–843页）。

Vigil［守夜］。本意为一次节庆前的晚间守望，这一术语现在的含义为节庆的前夕。*Eve*［前夕］意为整个白天，但后来延伸为包括之前一夜的晚祷。例如，1月5日主显节的前夕——在LU第454页上被称为一个*Vigil*——实际上开始于1月4日的第一次晚祷。[19]

第一次面对礼仪年和现代圣咏书的组织架构时，可能会觉得一头雾水。但愿这些前期的界定能够有效地减少初入门者的困惑。[20] 如果要进一步深入探寻这神秘的世界，还需无比的耐心和一本适用的专业词典。

---

19. 关于第一和第二晚祷的解释，参见第四章。
20. 有关LU的基本框架内容，请见附录A的第一部分。

第三章
格里高利圣咏：总体特征

57　许多因素决定了格里高利圣咏的音乐风格。首先，圣咏是纯粹的人声和完全单声部的音乐。换言之，是一个单独的旋律线条，不带任何乐器伴奏与和声支撑。除了旋律之外没有任何其他成分的音乐在二十世纪的耳朵听来是怪异而无趣的。不过，只要稍作研究，再抱着开放的心态多多倾听，我们也能够欣赏隐藏在那看似简朴的外表之后的神奇的微妙之美。格里高利圣咏是处于最纯净状态中的音乐，具有圆熟完美的外廓并与仪式功能水乳交融、相得益彰。

记谱法

在我们开始了解格里高利圣咏的基本特点之前，有必要对现今圣咏书所使用的记谱体系稍作解释。确实，这种方形记谱法［*square notation*］是非常适合素歌的,因为它是一种完全发展成熟的记谱体系。这种记谱只要稍加练习就能熟练释读，是迄今为止最适用的记录素歌曲目的形式。

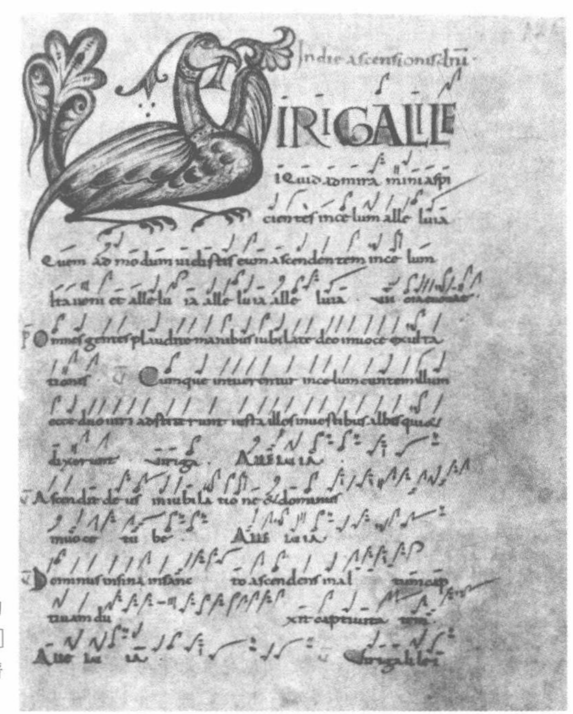
为了真正理解这种素歌记谱法的重要性，我们必须简要回顾一下它的历史发展脉络。最早的供合唱队所用的手抄本只含有歌词，所有的曲调都须内心默记并且凭记忆演唱。而随着圣咏曲目的与日俱增，这种方式越来越成为不可能的任务。为了减轻歌手的负担，人们所作的第一步是在圣咏歌词上记写各种指示符号。这些符号，也被称为纽姆［*neumes*］，很明显是从指示声调起伏语音记号发展而来的。指示较高音的（ / ）是“维尔加”［*virga*，本意为“棍棒”］，但指示较低音的符号

（ \ ）被简化为了一条短横线或一点（ - 或 · ），被称为 *punctum*［“庞克图姆”，本意为“点”］。当在一个歌词音节上有几个音符要唱时，就将几个单独的符号组合成二音或三音的纽姆。在最古老的抄本中可发现为了便于书写而使用的圆形书体的纽姆记号： 58

书写体	纽姆符号名	推测的原始形式
	克里维斯［clivis］	
	佩斯或波达图斯［Pes on Podatus］	
	托尔库鲁斯［Torculus］	
	波莱克图斯［Porrectus］	
	斯康迪库斯［Scandicus］	
	克里玛库斯［climacus］	

超过三个音符的复合纽姆仍然可被记写；但如果某一音节上有四个或五个及以上的音符，一般会将其记写为两个或以上的分开的纽姆。此外，还有许多用来指示歌唱时特殊处理法的专用纽姆记号（参见第62页表3）。

组姆记谱体系的发展似乎不早于公元八世纪，但到了九世纪就得到了普遍的



一部十一世纪第二个二十五年写成的《波洛涅升阶经集》［Bolognese Gradual］中的基督升天节的进台经，采用没有谱表、无明确音高的纽姆符号



一部十一世纪升阶经集（意大利皮斯托亚［Pistoia］）中的复活节彻夜祈祷的特拉克特［Tract］，以有音高的纽姆写成

使用。欧洲各地和各个宗教中心都培育出了不同书写风格的纽姆符号，因而有可能据此较为精确地断定一本纽姆抄本的来源地。[1]不过，对比研究表明，所有早期文献，无论其写作风格如何，都遵循着相同的记谱体系并具有这一体系共同的局限。

59

早期纽姆体系是一种异常复杂、用以指示演唱的微妙细节的形式，这是素歌的后来记谱形式很难或者根本不可能复制的。但是这种体系只能给出音符的数量以及它们上下运动的方向等有限的信息。据此无法确定前后相继的旋律音程的范围，甚至不知道曲调是从哪一个音符开始的（见第 59 页插图）。这种记谱体系只是熟知曲调的歌手的一种辅助记忆手段，而对歌手之外的人都毫无用处。这种类

1. 在阿佩尔《格里高利圣咏》［GC］第 120 页和帕里什《中世纪音乐记谱法》［NMM］第 6 页有不同地区的纽姆符号对照表。两书中的图版都包含不同抄本中的纽姆图形。

型的纽姆都有许多名称：口唱的、无谱线的、无音高的、“在空地上的”［*in campo aperto*］以及手势的［chironomic］（这个术语来自希腊语，意为歌队指挥的手势）等等。其中一些术语也暗示了我们很快就要介绍的新进展。

在记谱法方面第一次新的飞跃是音高纽姆的出现。这种纽姆通过其空间尺度的变化来指示个别音程运动的方向。为此，音高纽姆记谱法也被称为“间隔”［diastematic］记谱法，这个词在希腊语中指音程（相关例证可参见帕里什《中世纪音乐记谱法》图版 6）。对纽姆位置的细致区隔以指示其所代表的音符的音高位置，很快导致了以一条或两条横线来代表特定音符的用法。横线本来并无固定的意义，只是在开始处以一个字母来指示横线所代表的音高，但指示中央 **C**（**c′**）及其下方五度的 **f** 音的横线逐渐成为最常见的用法。[2]一开始，谱线可能只是用指甲勾勒在羊皮纸上，这样的例子目前已经无法识别了。随后，采用着色墨水勾勒的谱线越来越普及，通常以红色代表 **f** 音，以黄色或绿色代表 **c′** 音。很明显，这就开始向我们今天所知的线谱发展了。

60

沿用至今的素歌四线谱的最终成型，一般被归功于中世纪最重要的音乐理论家之一圭多·德·阿雷佐［Guido d’Arezzo］（约 1000—1050）的名下。圭多还发明了唱名音节体系——*ut*、*re*、*mi*、*fa*、*sol*、*la*——这在略加调整后至今还作为乐理教学的基础被使用（见第 65 页）。在这些新进展的武装下，圭多便能够“在一年或最多两年时间内培养出一位完全合格的歌手”，而在此之前，长达十年的学习“也只能有限地掌握歌唱方面的知识”。[3]当然真正革命性的变化在于：歌唱者如今可以阅读和演唱一首他们从未听到过的曲调了。圭多很清楚地意识到他的贡献的意义以及教会音乐家的迫切需求。他曾说（尽管有点夸大）：“在我们时代，歌手是各类人中最笨的。”

圭多的革新还在他活着时就引起了人们的注意，尽管老的记谱形式还被继续使用了几百年。而线谱逐渐变得普及，纽姆符号被越来越精确地置于线、间。尤其是法国北部地区的记谱体系所培育的方形记谱法，成为了现代素歌记谱法的基石（参见：帕里什，《中世纪音乐记谱法》，图版 8）。

---

2. 有关本书所使用的音高指示体系，请参见附录 B。
3. 关于圭多的《交替圣咏集》［*Antiphonary*］的序言以及他著名的论如何歌唱一首陌生圣咏的文字，参见：Strunk，SR，第 117-125 页。

表 3　方形记谱法的纽姆

常规纽姆

名称	纽姆符号	现代对应形式
维尔加［VIRGA］		
庞克图姆［PUNCTUM］		
波达图斯［PODATUS］		
克里维斯［CLIVIS］		
斯康迪库斯［SCANDICUS］		
克里马库斯［CLIMACUS］		
托尔库鲁斯［TORCULUS］		
波莱克图斯［PORRECTUS］		

特殊纽姆

名称	纽姆符号	现代对应形式
a. 曲折的［LIQUESCENT］ 伊比夫努斯［EPIPHONUS］		
开法里库斯［CEPHALICUS］		
b. 诗节的［STROPHIC］ 迪斯托发［DISTROPHA］		
特里斯托发［TRISTROPHA］		
c. 奥里斯库斯［ORISCUS］		
d. 普莱苏斯［PRESSUS］	or	or
e. 一个纽姆之内的基利斯马［QUILISMA］		

方形记谱法释读导引

表 3 中列出的是最为常用的方形记谱法的纽姆符号及其名称和现代对应形式。将古今两种形式加以比较，就能迅速领会方形记谱法的基本原则，此外，还有一些需要说明的要点。

素歌记谱法只使用两个谱号。C 谱号（ ）指示谱号中的线为中央 **C**，F 谱号（ ）则指示低五度的 **F** 音。谱表上的音符一般从左往右读，但垂直并排的两个音符则从下往上读（见表 3 中的“波达图斯”）。一条斜线（如“波莱克图斯”中的）仅指位于这条线起始和结束处的两个音符。当然，表 3 中的每一个纽姆都可以代表数目和相对位置相同的任何音符。例如，一个波达图斯总是由两个音符组成，第二个要高于第一个；一个波莱克图斯总是一个三音纽姆，其中第二个音符要低于其他两个。通过在三音符形式上附加一个或更多音符构成的复合纽姆，并不会带来任何释读的问题（见：LU，xxi 页）。 62

特殊纽姆所代表的音符是非常清楚的，但是它们的意思解释起来却有点麻烦。它们代表一系列演唱装饰音，更多见于中世纪的抄本，而不是索莱姆僧侣们的现代版本。有关演唱的现代指示（LU，xxii，脚注）并不能非常成功地描述通常让人费解的中世纪歌唱实践。仅仅曲折纽姆和歌词文本有直接的关系。它们和某些双元音［diphthong］或者一个元音 +*i*（*j*）那样的半元音（例如 *Alleluia*）一同出现。曲折纽姆很明显是为了使歌词发音更清晰容易，在现代版本中一般以较小的结束音符来体现。其他的特殊纽姆都是纯粹的旋律装饰音。诗节式纽姆是一个单音节中的同音反复。它们现在一般被唱成一个两倍或三倍时值的持续音，不过一开始则需在每个音符上都“弹响”（这让人想起巴洛克早期在单个音符上的意大利式颤音）。奥里斯库斯和普莱苏斯都以近似连音线的效果造成二重时值的音符。它们开始似乎也是作为装饰音而出现的，尤其是普莱苏斯可能意味着四分之一音幅度的音高偏离。而写作锯齿状的基利斯马从不单独出现，总是在一个纽姆符号内部去填补一个三度音程的空隙。根据索莱姆僧侣的意见，基利斯马之前的音符应该“特别地加长”，而基利斯马本身则“必须被轻轻地补上”。基利斯马最初很可能是某

种震音或颤音的效果。事实上，如果从同时代的文献记录中观察，许多由特殊纽姆指示的装饰效果很可能具有东方音乐的性格。无论如何可以肯定，公元1000年之前的素歌听起来和现今一些广受好评的演绎是大相径庭的。

无论是中世纪还是现代形式的方形记谱法都清楚标明了要被唱出的音高。但它却完全没有指示这些音高的节奏关系。因此，格里高利圣咏的节奏问题一向是、并且有可能永远是一个具有高度争议性的问题。《通用本》中的众多“节奏记号”部分基于中世纪的实践，部分来自索莱姆僧侣的理论。故而在考虑格里高利圣咏的音乐风格时，可以忽略这个问题。不过，有关节奏演绎的问题无法被忽略，但这方面的讨论可以推迟到我们处理完不那么棘手的音乐风格问题之后再来涉及。

圭多·德·阿雷佐的唱名法体系

63 与纽姆记谱法同时出现的，还有对于音高范围的理论界定，二者成为格里高利圣咏向前演进的基本维度。这个范围一般来说包含两个八度，从中央C下方十度的A到其上方六度的a'，B♭是唯一允许的临时变音。圭多·德·阿雷佐的唱名法体系稍微拓展了这一范围，并用一系列相互勾连的六音列来加以组织。

圭多从一首给施洗者圣约翰的赞美诗《你的仆人们》[*Ut queant laxis*]（谱例III-1）每一诗行的开头音节和音符得出了他的六音列——一组六个音符的序进。这一音列中所有的音（除了*mi*和*fa*之间是半音外），其前后关系都是全音。圭多利用这一音符型，建构了基于**G**、**C**和**F**的七个六音列交叉的体系（谱例III-2）。这个体系从低音**G**开始，该音以希腊字母**Γ**（伽玛*gamma*）表记；罗马字母**A**到**G**表记这一体系中的其他各音，分别以大写和单、双小写形式来区别不同八度内的音。需要一个B♭来产生*mi*和*fa*之间的半音的**F**上的六音列被称为软音阶（*molle*），因为字母*b*的椭圆形式被用来表记“降*fa*”。相反，**G**六音列则有一个硬（*durum*）音，因为这里用一个方形字母“♮”来指示“*mi*”（B♮）。而**C**上的原始音型则被视为自然六音列。

谱例 III–1:《施洗者圣约翰赞美诗》(LU，第 1504 页)



（为了使你的仆人能自如地歌颂你的奇迹，请解除禁锢他们嘴唇的罪恶吧。哦，神圣的约翰）

谱例 III–2：圭多 · 德 · 阿雷佐的六音列体系



六音列的设计是为了方便素歌曲调的教唱与学习。它最明显的好处在于将音节唱名与特定音符相联系，尤其是固定了六音列中半音的位置。只要一个曲调超出了六音列的范围，歌手就通过改变一个共同音符上的音节唱名转入另一个六音列，这一过程被称为“突变”[*mutation*]。我们完全可以相信，圭多本人对他简单直接的教学方法的成功是何等自得。

64

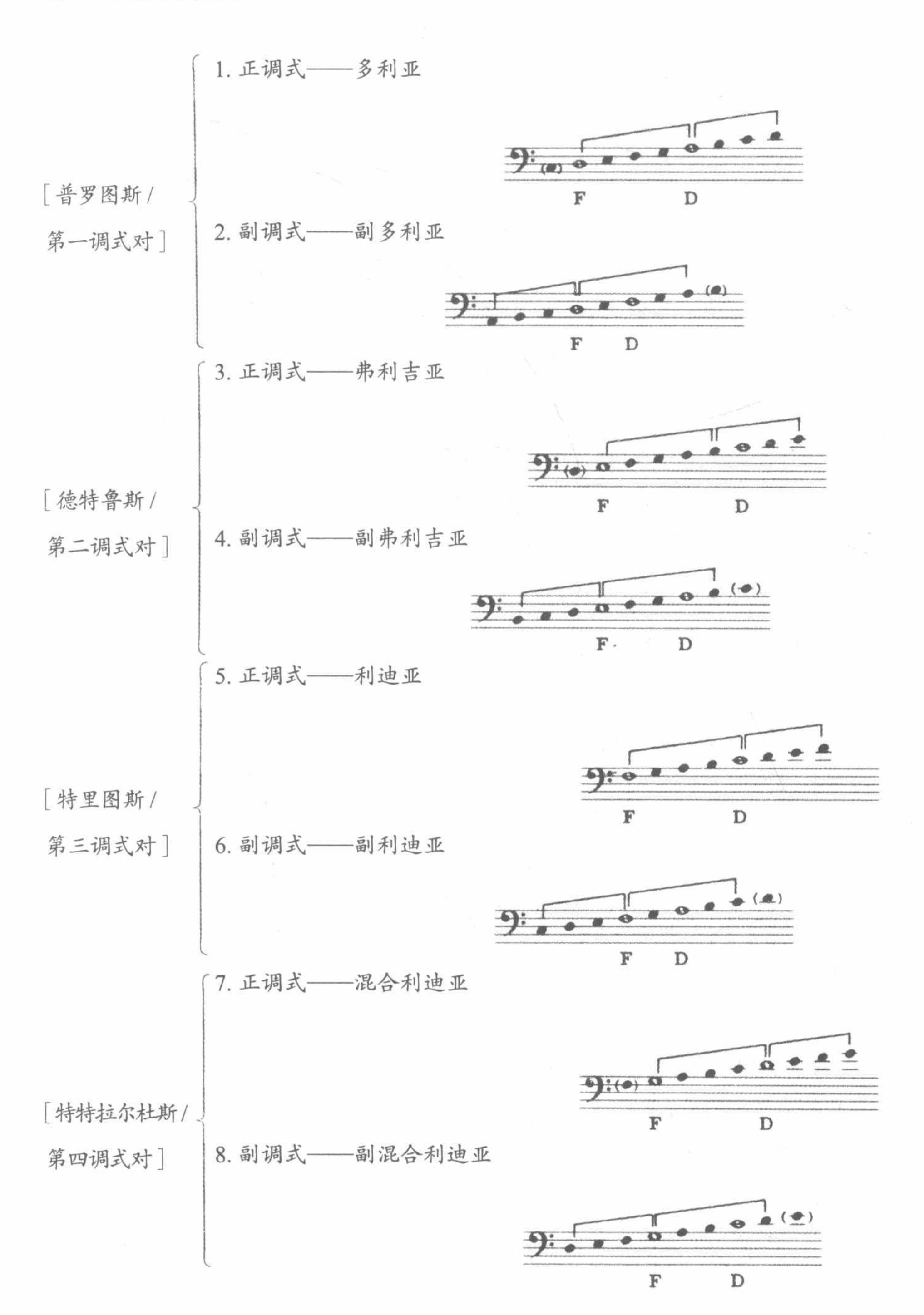
教会调式

尽管圭多 · 德 · 阿雷佐的六音唱名体系的首要目的是为了习唱素歌曲调，而不是反映这些曲调制作所依凭的音阶或调式构成。不过，这一唱名法体系的音域已经囊括了教会调式的所有乐音素材。运用两个以上的调式——不像古典和浪漫时期的音乐运用大小调式足矣——是使单声部音乐获得更大的多样性和微妙感的途径之一。虽然在东方音乐中可以发现许多调式，但格里高利圣咏所使用的调式不超过八个（表 4）。这些调式和它们的名称需要加以解释。

一般说来所用属于同一调式的圣咏都结束在同一个音上，即：调式的结束音［*final*］（在表 4 中标记为“F”）。那些结束音分别出现在 **d**、**e**、**f**、**g** 上的调式被归结成四对。中世纪理论家们称这些“对”为 *maneriae*［落音；本义为“留住、坚持”］（单数形式 *maneria*）并且用希腊文的序数词 *protus*［普罗图斯 / 第一调式对］、*deuterus*［德特鲁斯 / 第二调式对］、*tritus*［特里图斯 / 第三调式对］和 *tetrardus*［特特拉尔杜斯 / 第四调式对］为其命名。因此，现代研究者有时也使用“普罗图斯音调”［protus tonality］的说法来指称结束音在 **d** 上的诸调式。调式的编号是普遍一致的并且成为区分调式的最常用的方法。在《通用本》和其他现代圣咏书中，调式编号通常会出现在某一圣咏曲目的下方。每一对调式又由一个正调式和一个副调式组成，其区别在于曲调的音域是在结束音的上方还是围绕结束音。这样一来调式 1、3、5、7 是正调式，其余的则为副调式。最后，这些调式还有希腊文名称。正调式分别被称为多利亚、弗利吉亚、利迪亚和混合利迪亚；而每一个“落音”的副形式则分别冠以前缀 *hypo*，意为“下”或“副”。希望通过这样的解释能使一些混杂模糊的概念变得清晰，以便于理解随后关于调式结构及其在素歌曲调中的运用的讨论。

每一个调式由一个五音列和一个四音列勾连而成。例如，在调式 1 中，从 **d** 到 **a** 的五个连续音级构成了一个五音列，而它的最后一个音又成为从 **a** 到 **d′** 的四音列的第一个音。在正调式中，四音列位于五音列上方，而在副调式中则位于其下方。在副调式中四音列和五音列的结合音即是调式的结束音，而后者在正调式
66
中是五音列的最低音。结束音相同的正调式和副调式的区别看来似乎是多余，但我们必须意识到中世纪调式并不是可以不断高低八度重复的现代音阶，因而每个调式的八度正对应着该调式的旋律所活动的正常音域。因此正、副调式提供了一种根据旋律结束音及其在常规音域中的位置对其进行分类的方式。这种单纯的旋律分类法对于和声性音乐没有什么意义，不过只要我们愿意，也可以把它运用于许多后来的、我们熟悉的旋律。例如《亚美利加》［*America*］的音调完全是正调式的，只是用了结束音下方的半音。大家都熟悉的副调式旋律是《哦，来啊，全体有信仰的人》（*Adeste, fideles*——LU，1870 页），其音域从 **c** 到 **c′**，结束音在 **f** 上。现在调式 1 和调式 8 之间的区别也清楚了。尽管它们的常规音域都是从 **d** 到 **d′**，但调式 1 的结束音是 **d**，而调式 8 是 **g**。并且，两个调式在相同音域内的四度音列

表 4：八种教会调式


1. 正调式——多利亚
F D
［普罗图斯 /
第一调式对］
2. 副调式——副多利亚
F D
3. 正调式——弗利吉亚
F D
［德特鲁斯 /
第二调式对］
4. 副调式——副弗利吉亚
F D
5. 正调式——利迪亚
F D
［特里图斯 /
第三调式对］
6. 副调式——副利迪亚
F D
7. 正调式——混合利迪亚
F D
［特特拉尔杜斯 /
第四调式对］
8. 副调式——副混合利迪亚
F D

和五度音列位置不同，因而和结束音之间的全音和半音关系也是不同的。

当然，并非所有曲调的音域都刚好是一个八度。许多圣咏，尤其是较为古老的那些，是在五度或六度的音域内运动；而较晚的曲调则往往是八度之外再加一个三度或四度。即便是在严格遵守一个八度音区的旋律中，结束音下方一音在除了调式 5 之外的正调式中也是常用的。那些习惯了调性和声下旋律进行中的导音的听众会惊奇地发现，圣咏的制作者很不喜欢结束音下方的半音。而与正调式的做法相对，副调式旋律常常延伸至其常规八度上方一音。这两种调式音域中常见的附加音在表 4 的括号中有标注。音域的进一步延伸一般被解释为正调式和副调式的结合，这被中世纪理论家称为“混合”调式。

调式音级的纯粹形式中是没有临时变音的，对于今天的人来说最好的办法就是在钢琴的白键上寻找它们。然而，有一个变化音 $B^\flat$ 是允许的，并且其出现频率要远远高于调式的理论形式。例如，在调式 1 中存在 d–a–$b^\flat$–a 这样的旋律音型；而在调式 5 中尤为常见。当这个变音在一首曲调中从头到尾使用时——例如《养育救世主的母亲》(*Alma Redemptoris Mater*，AMM，No.1)，其效果就和我们现今的大调音阶如出一辙了。

虽然 **d**、**e**、**f**、**g** 各音是八种教会调式的常规结束音，但还有一些圣咏结束在 **a**、**b** 或 **c′** 上。中世纪理论家将后者称为“限用音”(*confinalis* 或 *affinalis*)。采用这种音结束的圣咏通常被视为移高了四度或五度。这种移位的原因在我们研究中世纪调式体系的历史进程时就会变得清楚了。

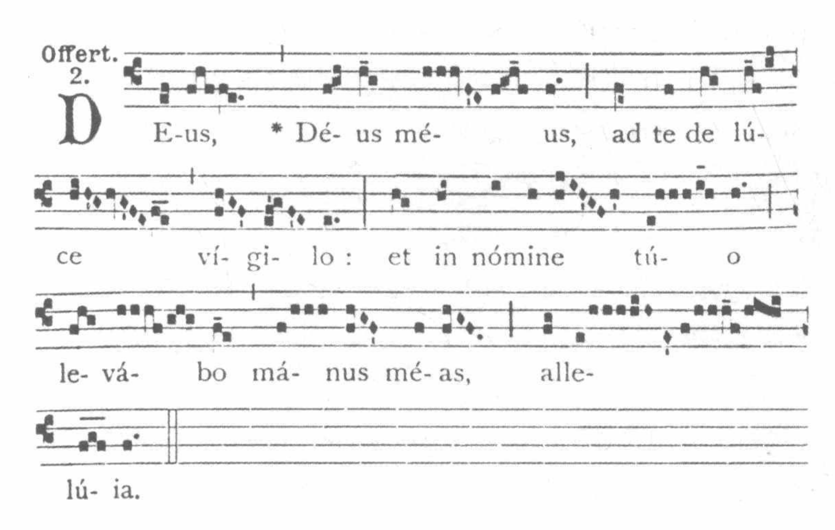
67

关于教会调式，还有一个重要的领域需要探讨：那就是表 4 中标注为大写字母“D”的支配[*dominant*]音。这个音有许多不同的名称：支撑音、号角音[*tubae*]、吟诵音等等；但是“支配音”的叫法似乎是最为普遍接受的。这一名称可能有点麻烦，因为它会使人联想到调性和声的属音；但从术语学的角度视之最好保留这一用法。如果我们牢记调式的支配音只有纯粹的旋律进行功能，就不会与这个词后来的意义相混淆。事实上，它们在调式的语境中只是一些用来颂唱诗篇的旋律程式的吟诵音或支撑音。这些被称为诗篇歌调［psalm tones］的程式，在我们研究礼仪吟诵音乐的各种类型时再予以详细分析。在此只需注意，每一调式都对应着一首诗篇歌调，后者的支撑音就是前者的支配音。最开始，所有正调式的支配音都是结束音上方的五度，而副调式的则是上方三度。然而到了十至十一世纪，

调式 3、4、8 的支配音上移到了它们现今的位置。这很可能是记谱法的规范和唱名体系的应用造成的 **B**♭ 和 **B**♮ 的交替使用所造成的。在任何情况下，调式 3 和 8 的支配音都从 **b** 移到 **c′**；而很可能受到其相同落音的正调式的影响，调式 4 的支配音从 **g** 变成了 **a**。尽管支配音最早起源于诗篇歌调的程式，但却最终影响了许多强调支配音甚于结束音的自由曲调的创制。

在描述了教会调式的诸多特征后，我们现在可以试图来为它下个定义：调式是以围绕支配音和结束音的全音阶和半音阶的不同排列为特征的八度音区。为了确定一首写出的旋律的调式，结束音、支配音和音域范围依次为重要的决定因素。复活节后的第二个星期日的奉献经《神啊，我们的神》[*Deus, Deus meus*]（谱例 III–3）很好地展现了这些因素的相对重要程度。这支圣咏的总体音域只有六度，从 **c** 到 **a**，但它位于 **d** 上的结束音使其可能属于调式 1 或调式 2。而它对于支配音 **f** 的强调，使其很清楚地被归在调式 2 之中。

谱例 III–3：奉献经《神啊，我们的神》（LU，第 818–819 页）



神啊，你是我们的神；我要切切地寻求你。我要奉你的名举手。——《诗篇》62（63）：1 和 4（部分）。

对于听者来说，围绕结束音浮动的音程给出了最明显的调式分类依据。半音的位置和结束音上方三度的尺寸——大三度还是小三度——使圣咏的调式属性清

晰可辨。我们再次以例三来加以说明：结束音上、下的音级都是全音，其上方三度为小三度，这表明它只可能属于普罗图斯调式对；而其对支配音的突出再次决定了调式 2 的性格。学生们最好多分析《通用本》中各种不同圣咏的调式特点，同时尽可能通过倾听录音来练习分类。通过这种方式，便能迅速熟悉每一调式的个性和庞大的素歌曲目中各式各样的调式结构类型。

68

调式体系：历史的进程

当然，调式体系不是某个人一拍脑袋就想出来的。相反，它在经过好几个世纪的演进后才达到我们方才描述的那样完整的境地。其发展过程错综复杂、疑点重重，在此实无必要对其细节进行深入。不过，几点评注还是有助于澄清素歌曲目和调式体系之间的历史渊源。

或许需要记住的最重要的一点是：调式体系的开始整合不早于十世纪，而此时一大宗素歌曲目业已存在了。这一时期同样产生了精确的音高记谱法，并通过圭多的体系建立了可以获取的音高素材。这些几乎同时出现的成就带来了许多问题。音乐家们不仅根据调式对大量圣咏进行了分类，但也按照圭多体系制作了不少圣咏。所以，存在一些抗拒这些条规的曲调，倒不如大部分曲目看来都与新的理论体系甚相吻合更叫人吃惊了。

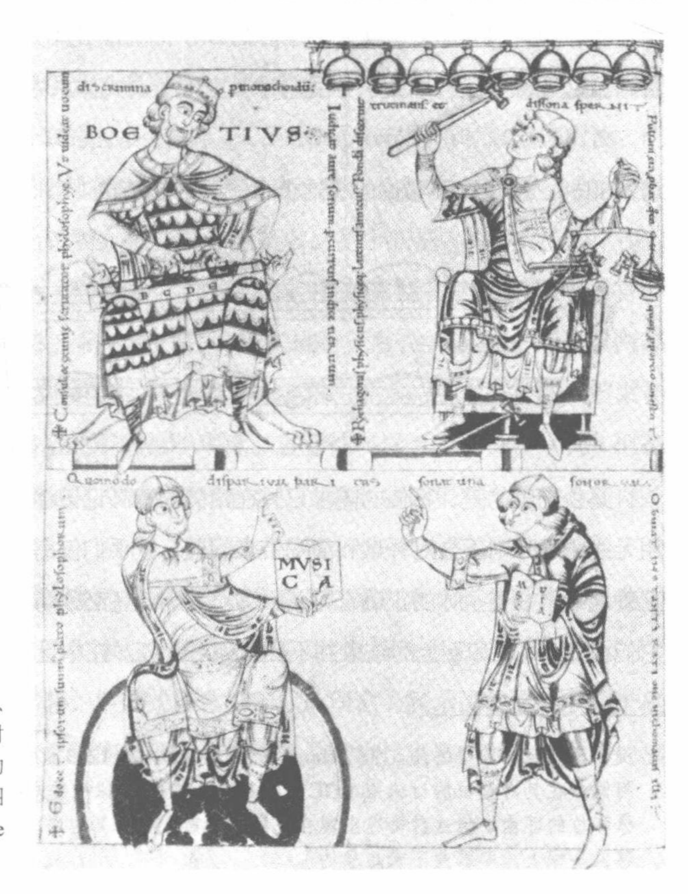
69

即使是在调式体系形成之前，对于一些圣咏进行分类的做法就已经出现在圣咏书中了（被称为《诸调类编》[*tonaries*]）。在这些合集中，日课交替圣咏——与诗篇一同颂唱的圣咏——被按照它们所使用的诗篇歌调进行分类（见第四章）。如我们所知，虽然诗篇歌调几乎与教会调式同时被规范标准化，但较早的《诸调类编》却代表了从结束音和吟诵音的角度对调式加以限定的最初尝试。而另一重要的对交替圣咏进行分类的手段是按照开头的旋律程式分组。某些成组的交替圣咏仅有共同的旋律起始句。在别的分组中（尤其是其他类型的圣咏），旋律则是由几个现成的音型组合而成。将已有的旋律程式拼装而制作新旋律的过程被称为联句 [*centonization*]。

对于“联句”，在提倡艺术创作原创性的现代人看来真是咄咄怪事，但这在许多东方音乐中却是常规。对于东方的音乐家而言，调式并非如旋律程式合集这样众

多的八度空间或音阶。作曲家或即兴演奏者的原创性植根于对这些程式的选择和编配，对其组合、延伸与装饰的方式，或许还包括一小部分自由素材。联句的概念不应和纯粹的编配［adaptation］相混淆。后者是指一个完整的旋律（无论如何还是会加以修饰）被配以新词。这种手法在整个中世纪也是非常常见的，并且不仅限于圣咏，在许多其他类型的音乐中亦然。联句很明显代表了一种相当高的艺术水准。作曲家必须将传统的旋律公式组合在新的具体上下文中，听者也必须能够识别。

因而，调式体系的形成，一部分是由于对现成的素歌曲目中业已存在的一系列基础性调式进行归纳的努力。但与此同时，十世纪的理论家试图将他们的调式和从波伊提乌斯与较晚的拉丁作者那里传下来的复杂的希腊系统相联系。这也是为什么八种教会调式会有希腊名称，但却和希腊音乐毫无关系的原因，而这种对古希腊音乐理论的误解甚至使得这些名称也被张冠李戴。（在希腊调式体系中，多利亚调式开始于 **E** 音，弗利吉亚调式开始于 **D** 音，利迪亚是 **C** 音，混合利迪亚是



波伊提乌斯与毕达哥拉斯、柏拉图和尼克马库斯一起讨论音乐。一幅十二世纪的绘画（剑桥大学理事会图书馆［Syndics of Cambridge University Library］藏）

B 音。）不过，尽管重构希腊调式体系的尝试失败了，中世纪理论家还是建立了一种新体系，而后者在未来将会对西方世界的音乐进程产生深远的影响。

70

这一影响力最先体现在对圣咏与新调式体系不是很成功地吻合的处理上。举例来说，大量圣咏所使用的音程（或乐音）在调式的纯理论形式中是没有的。在后来这些音符当然会被直接视为临时变音。而中世纪的解决办法是在可能的情况下将这些圣咏移位，这样必要变音就仅只出现在 **B** 音上。例如，如果一支调式 3 或 4 的圣咏同时使用了 **F** 和 **F**♯，将其移高四度使之结束在 **a** 音上，就会将变音转换成 **b**♭ 和 **b**。[4]复活节升阶经《这个日子》[*Haec dies*] 说明了另一种避免不同的临时变音的移位方式(谱例 III–4)。这首调式 2 的圣咏向上移高了五度，结束于 **a** 音。不难发现，如果在原位 **d** 音上，就需要一个 **e**♭ 和一个低音的 **B**♭，这是圭多体系和副多利亚调式的结束音下方的四音列中都没有的。在《这个日子》的修正版本中（AMM，No.10），较高的 **b**♭ 出现了，但仅有一次，其正确性存在争议。而在整首圣咏中，对 **f** 音（也就是移位前的 **B**♭）的持续使用则达到了移位的目的。[5]这种移位处理似乎最终导致了“限用音”出现在调式体系中。

71

谱例 III–4：移位和不移位的《这个日子》的起始句



必须指出的是，移位的需求只有在精确的音高记谱体系产生后才会出现。在采用无线纽姆时则不会对释读和演唱带来问题。歌手们仅需在任何习惯的音高位置上正确地唱出一支圣咏的正确音程关系即可。因此还必须清楚，不同调式的记谱以及它们在 **d**、**e**、**f** 和 **g** 上的结束并不代表绝对音高。在中世纪也和现今一样，耳熟能

---

4. 例如圣体经《蒙福的仆人》[*Beatus servus*]，LU，第 1203 页。

5. 阿佩尔在其对移位的讨论中（GC，第 157 页脚注），似乎并未将对 **B**♭ 的规避视作这是圣咏移位的理由。但这种情况出现在他列表（第 159 页）的许多并未同时含有 **B**♭ 和 **B**♮ 的移位圣咏上（即那些不带星号的）。

详的曲调会在歌唱者觉得适宜的任何音高位置被演唱。我们也应该知道，音高位置有时会因场合的不同而变化：在欢乐的节庆中歌声就会比忏悔或服丧的日子更高些。

移位的重要后果之一是开始打破八种调式体系。例如，调式 1 移位到 **a**，在它避免使用 **F**♯ 时也造成了不同的八度音区。同样，**a** 音上的调式 3 只有在 **B**♭ 被从头到尾运用时才依然是弗利吉亚调式。一旦 **B**♮ 被引入进来，调式的纯理论形态以及它的基本特质也就丧失了。并且，在一些不移位的调式中经常性地使用 **B**♭ ——我们之前已提到这一实践——也造成了新的八度音区的产生。中世纪理论家不承认这些调式的变化，就连他们是否认识到这些变化也存在疑问。然而，种子已经播下，到了十六世纪中叶四种新的调式产生了：结束在 **C** 上的伊奥尼亚、副伊奥尼亚调式和结束在 **A** 上的艾奥利亚和副艾奥利亚调式。

尽管移位解决了为圣咏记谱而产生的许多问题，但它也不是万能的。从大量同一圣咏在中世纪合唱书和理论著作中被分属于不同调式可以证明这一点。维利 · 阿佩尔推测，在全部圣咏中有大约十分之一的曲目具有这种“调式归属不明性”［“modal ambiguity”］。[6]大多数圣咏的现今形式与调式体系完全吻合，是由于它们在十二世纪上半叶所谓的西多会改革［Cistercian Reform］时被校订所致。西多会修士以严格的修道院纪律著称，他们无疑认为教会的音乐应该是完全纯粹的。他们以《圣经》中的“上帝啊，我要向你唱新歌，用十弦瑟向你歌颂”（《诗篇》144：9）为教条，认为所有圣咏都不能超过十个音的音域。为了让那些不符合教条的圣咏就范，西多会士将大量相关的乐句进行了移位。还有一些圣咏内部的短小移位段落出现，大约是为了规避半音的出现和过多的没有落在调式结束音上的终止。尽管对于西多会改革的影响程度和重要性在学者当中存在争议，但毫无疑问，这一运动标志着使调式体系和此前存在的素歌曲目相结合的努力获得了基本成功。

72

在结束对于调式体系演进的基本述评时，我们还可以注意到它对其后素歌创作的影响。首先，作曲家们从过去拘谨的联句技术中被解放出来。尽管在实践上，他们获得自由可能要更早些，但调式体系的确立从理论上赋予了他们基于某个确定调式中的音高素材创造全新的圣咏曲调的权利。这也代表着在西方作曲历史演

---

6. 阿佩尔，GC，第 166 页起。

进的道路上挣脱传统上东方音乐束缚的重要的第一步。

为了操练新获得的自由，作曲家们似乎曾经为如何使一首圣咏一开始就体现出其调式特性而备感纠结。而且，他们很快学会了如何构建一个曲调以使其传递出某种调性组织感。为了达到这一目的，他们不仅强调特定调式的结束音，而且也极力突出结束音上方的三度与五度。这几个音符可能以旋律进行中分解三和弦的形式出现或者从结束音上跳（或相反）来突出五度音程。此外，旋律起始和结束在这些音上的频率也要高得多。前面在说明调式 5 中 B♭ 的连续使用时引用过的玛利亚交替圣咏《养育救世主的母亲》(AMM，No.1)，给出了一个这种新的调性组织类型的特别清晰的例证。即使是在基于头三个唱词的起始乐句中，我们刚才勾勒的这种作曲手法就十分明确了，而在随后的乐句中起始音和结束音只有调式的第一、第三、第五和第八音。

出现在《养育救世主的母亲》中的此类调性组织原则在一定程度上是由调式自[73]身的结构所决定的。在调式 1、5 和 7 中，结束音上方五度也是调式的支配音；从结束音下方四度到其上方五度所构成的八度又是副调式的常规音域。而突出三度的做法可能来自调式 2 和调式 6，在后者中三度是支配音。不过，作曲家们必定已经意识到在建立调式归属感时三度的重要性（在调式 1—4 中，结束音上方的三度是小三度；而在调式 5—8 中是大三度）。只有在理论上突出作为调式结构基础的五音列和四音列，调式的基本特征的影响力才会得以加强。而这些基本音高单位的界限在正调式中又恰恰是结束音及其上方的五度和八度，以及副调式中结束音上方的五度和下方的四度。许多短小的乐句完全在五音列或四音列的内部运动；而别的一些则在这些八度空间边缘的上、下增加一个音（关于这后一种手法的实例，可见《养育救世主的母亲》中“quae pervia caeli”和“tu quae genuisti”两个乐句）。

需要进一步解释的问题可能是，调式 3、4 和 8 的变位的支配音与五音列和四音列的划分并不对应。不过悖论之处在于，这种状况不仅没有削弱、反而加强了我们刚才提到的趋势。随着调性组织感变得越来越重要，那些违背这一原则的调式变得越来越罕用。这在中世纪晚期的单声部和多声部世俗音乐中体现得最为明显。在后者中，普罗图斯和特里图斯诸调式占据了统治地位，而德特鲁斯调式明显变得稀少。音高组织的发展越来越集中于那些最接近大调和小调音阶的调式绝不是偶然的。事实上，我们所见证的，正是在十八和十九世纪趋于全盛的功能和

声体系漫长的萌生与发展历程的开端。

音乐风格的一般特征

现在我们应当清楚，格里高利圣咏的调式结构决定了它的许多基本特征。这些特征中的一部分我们已经提到过了，还有一些即将在讨论素歌曲目的总的风格倾向时加以展开。而在后面两章中，将分别论述日课和弥撒中的具体圣咏。

音域

全部格里高利圣咏本身是被写定的，并且无疑是在从 *gamma ut*［伽马 ut］（Γ）到 **g′** 或 **a′** 的男声正常音域中被唱的。按照圣保罗的训示，女性在教堂中必须保持沉默（当然这一规训并不适合女修道院），而在男修道院和在俗教堂中，所有的歌唱都是由僧侣、助理牧师和受过训练的合唱队施行的。男童一般还没有包括在合唱队中，并且，在圭多·德·阿雷佐的教学法发明之前，他们“经过十年的学习才获得有限的歌唱能力”[7]之际就已经变嗓了。而在实际操作中，大多数曲目的演唱音域甚至会比写出的还要狭窄，因为没有固定音高的概念来让一组歌手去找到一个最适宜演唱圣咏的音域，无论是哪一种调式。

74

没有单独一首圣咏能覆盖全部可用的音域。尽管还缺乏统计学意义上的数据，但似乎完全可以认为，大多数圣咏的音域一般为七度、八度和九度。当然，还有相当一部分的曲调是在更为有限的五度或六度中运动。总体来看，狭窄的音域在较古老和类型比较简单的圣咏中最为常见（例如日课交替圣咏）。不过使人不解的是，有数量庞大的高度装饰性的《阿里路亚》也同样运用这狭小的音域。[8]音域超过九度的圣咏的数量要大大少于那些音乐较为狭窄的。然而，也有一些非常特殊的例子，尽管这并不

7. 见：前引圭多·德·阿雷佐的文字，Strunk，SR，第 122 页。
8. 圣诞夜的《阿里路亚》（LU，第 361 页）音域只有五度（**g–d′**）。

代表素歌曲目整体的一般特征。例如圣体经《我自己》[*Qui mihi*]（LU，第1141页）就包含了第三调式对正、副调式中的全部音符。超常音域在升阶经中最为多见——这里的弥撒圣咏为合唱队与独白轮替应答的形式（见第五章）。此类圣咏中的各个段落往往采用常规音域，但独唱部分经常会比合唱部分的音域高一至二音。这样一来整体音域就会超出一个八度三到五度。升阶经《万国将要恐惧》[*Timebunt gentes*]（LU，第489页）是这方面典型的例证：其中合唱应答部分的音域为**d**到**d′**，而独唱部分为**f**到**f′**。在现今曲目中所见的最宽的音域——从**A**到**b**♭和**c**到**e′**——见于升阶经圣咏《世间万物》[*Universi*]（LU，第320页）。在带有独白句的奉献经中（后来从礼仪中被移除了），阿佩尔甚至发现过更宽广的音域，有时甚至可见**e**♭和低于全部音域的**F**这样罕见的乐音。不过他的一些例证（如果不是全部的话）不应被采信，因为这些例子都来自现代版本，其中不少乐句相对于其在原始抄本中的音域位置被进行了四度、五度甚至八度的移位。[9]无论某些圣咏的音域非常规现象是多么有趣，但必须记住它们中绝大多数依然遵守着调式理论的八度或九度的限制。

旋律音程

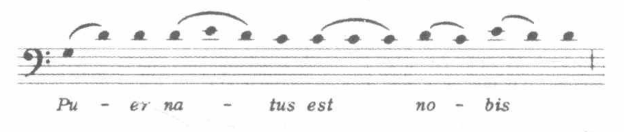
75

在各种类型的圣咏中，旋律进行基本上是勾连[conjunct]的——即在调式内各音之间级进上下运动。在断开[disjunct]运动中，上下三度最为常见，某些圣咏甚至只包含二度、三度和同度三种音程。[10]从曲目整体来看，占有主导性的偶尔伴随三度跳进的级进运动造成一种平顺统一的效果，这也极大地增强了较大跨度的旋律音程的表现力。一般而言，越大跨度的旋律音程出现的频率越低。四度也是相对常见，五度在数量上少一些，尤其是下行时，不过有相当一部分曲调以一种戏剧性的五度上跳起始（谱例III-5）。超过五度的音程即便在较晚近的曲目中也极为少见。值得注意的是在旋律进行中没有八度进行，虽然它可以和六度一样作为两个完整乐句之间的“死”音程出现。

---

9. Apel，GC，第151和165页（脚注29）。另参见：Ruth Steiner，“Some Questions about the Gregorian Offertories and their Verses”，JAMS，19卷（1966年），第166、169–171页。
10. 例如交替圣咏《今天基督降生》（*Hodie Christ natus est*；LU，第413页）。

谱例 III-5：圣诞节弥撒的进台经（LU，第 408 页）



（一个男孩为我们降生）

和保守的单个音程处理手法相反，素歌在同向的连续跳进方面常常表现得十分大胆。连续三度是如此常见以致不能称为“大胆的”处理了，但像复活节升阶经《这个日子》（*Haec dies*, AMM, No.10）中“ea”这一音节上的减三和弦的分解进行除外。奇怪的是，由三度和四度连续构成的六度也很罕见。[11] 只有一个四度加一个三度的下行进行似乎属于较为古老的音乐语汇。这种手法出现在那些非常古老的圣咏中，例如圣诞节第三弥撒的升阶经《众人都看见了》[*Viderunt omnes*]，以一个反复的乐句作结，而该乐句始于“Dominus”一词的第一个音节上的悠长旋律（花唱的）（LU，第 409 页）。从另一方面说，旋律进行所构成的七度又是常见的。总体上看大多为五度加三度或两个四度的上行结构，但七度的空间也可以用大量中介性的音高来填满（谱例 III-6）。完整的乐句一般跨越六度或七度，但伸展至整个八度的形态却很少见，并且一般出现在较晚的曲目中（例如阿里路亚和奉献经）。或许这从一个侧面体现了将八度音区作为调式体系基础的理论认识的影响力。

76

谱例 III-6：跨度为七度音程的乐句

a. LU，第 825 页



（我到他那里）

b. LU，第 507 页



（他是）

c. LU，第 827 页



（死亡）

---

11. 音乐的数理构成和它们的术语学一样令人困惑。一个三度和一个四度联合形成一个六度，就像一个五度和一个三度或两个四度一起构成七度一样。

旋律轮廓

在探讨圣咏旋律乐句的音域后自然会导向其总体旋律轮廓的问题。在这方面学者们也曾尝试将素歌曲调的整体或部分按照某一基本拱形结构的变体进行划分。人们假设，“经典的”格里高利旋律或其具体的乐句，应该表现为某种从起始逐渐达到高点、再逐渐回落至终止的拱形结构。尽管许多旋律可以被分析为由一个或一系列拱形所构成，但对这一形式的偏离也是数量巨大而形态各异的。有时候，一个乐句会呈现为倒转的拱形，其旋律线的最低点落在大约是中点的位置。更为常见的是，乐句围绕一个固定的音高位置轻微地起落。不完整的拱形或半拱尤其常见，其高点可能出现在句末或句头。较晚出现的变化类型是，开始时快速上升（常常含有一到两个跳进），然后逐渐地回落。在这种情况下可以注意的是，跳进（无论单个还是连续）出现在上升阶段的频率要远远高于下降阶段。总而言之，旋律轮廓的大量变体使某种精确的划分体系实际上不可能实现。我们不如更多地关注旋律线上行和下降时丰富而微妙的关系，正是后者建立起了每一首圣咏的旋法特质。而对旋律起伏的感受毕竟是基于对具体形态的认知之上。

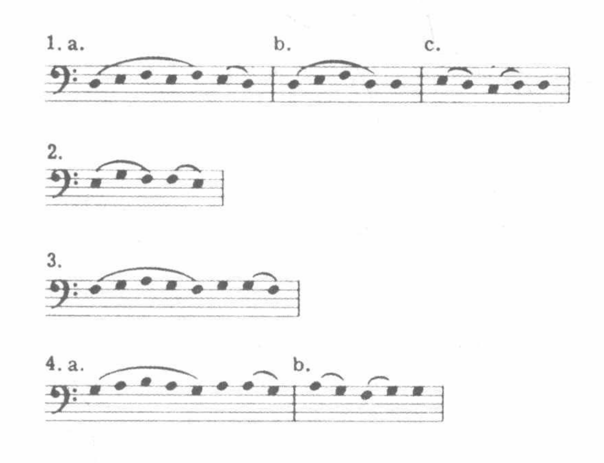
终止式

77 作为素歌风格的一个构成要素，终止音型与音程进行的素材和旋律线条的特性有着密切的关联。素歌的终止式很显然无法用我们熟悉的和声进行的概念来加以界定，相反，它们是典型的导向一个乐句或一首完整圣咏的终止音的旋律音型。这种音型数量极其庞大，难以进行简单的分类，但最为常见的指向终止音的方式是从上方级进或三度跳进。尽管在某些诗篇歌调中也存在从下方进入中音终止（“mediant”［即支配音下方的三度音］）的现象，但这主要集中在较晚近的曲目中。有人不免会问：在对调式音域的理论性描述和这类越晚越常见的最具调式感的终止式手法之间是否存在某种联系？我们已经提到过，结束音下方的半音通常是要绝对避免的，但在第三调式对（调式 3 和调式 4）的圣咏中，结束音上方的半音

经常出现在终止式里。在谱例 III-7 中列出了一些最常见的终止音型，但需要注意的是，这些音型本身并不足以决定圣咏的调式。首先，相同的音型可以同时出现在一个给定调式的正、副形式中；其次，普罗图斯和德特鲁斯的终止式只有当结束音上方的那个音出现时才是可以区分的；而一些特里图斯和特特拉杜斯的音型在音程结构中是完全相同的。

在研究圣咏终止式前，还必须意识到：在中世纪抄本中没有索莱姆版本中的歌词句读标记和乐句划分记号。因此，即便较大段落和完整圣咏的终止是清晰的，但对其内部乐句结构划分有时却会有多种解释。

谱例 III-7：典型的终止音型



词乐关系

78

对声乐风格的任何分析都必须考虑词乐关系。这一关系的许多方面在此只能给予概括性地探讨。首先必须注意到，任何类型的人声音乐都必须协调两种本质上不相协调的要求：要直接而贴切地呈现歌词，还要满足纯粹的音乐的美感和吸引力。以对这种相互冲突的要求的各种解决方式为线索，就可以写出一部声乐艺术史。素歌本身的视野尽管有限，但也形象地展示了为满足这两个要求而造成的对立性的结果。在此基础上，我们可以观测到几乎各个层面的相互折衷与妥协。

歌词和音乐相互冲突的要求，至少在一定程度上，造成了所有素歌风格类型

上的基本二分：礼仪吟诵［liturgical recitative］和自由创作。礼仪吟诵的基本性格是在某个单音——吟诵音——上颂唱歌词并在此上下曲折运动来标志音乐的起讫。如此，任何形式的歌词都可以用相同的吟诵公式来咏唱。而与之相对，在自由创作中，每一歌词都被配以自身独有的旋律（将新产生的歌词用既有旋律来加以填词并不会影响创作的原创“自由度”）。

在吟诵和自由这两种基本风格内部，有着极为纷繁的变化层级。尤其是对自由创作而言，这种差异通常以音节式［*syllabic*］、纽姆式［*neumatic*］和花唱式［*melismatic*］三个术语来加以大致区分。音节式旋律为一个音符对应歌词中的每一音节，因而其风格最为简朴。纽姆式（源自素歌记谱法的纽姆符号）意为每一音节配以一个纽姆——即二个至五个乃至更多一组的音符。为单个音节配唱较长的旋律被称为花唱式，而含有几个花唱段落的圣咏又被称为花唱式圣咏。当然，在这三种术语所代表的风格之间并无明显的界限。一音节对一音符和一音节对多音符的区别是清楚的，但纽姆式风格和花唱式风格的界限则很难确定。而且，很多圣咏可能混用两种（甚至全部三种）风格。有的圣咏（尤其是交替圣咏）几乎全部是音节式的，但即使如此也可能混入几个配以两到三个音符的音节。而大多数纽姆式圣咏都同时含有几个音节式片段和较长的花唱。但除掉这些具体差别外，这些术语还是有助于描述从极度简朴到无比复杂的各种旋律风格的基本特征。

79 礼仪吟诵

可以预料，在自由创作的圣咏中有着大量不同类型的风格，但当我们发现在礼仪吟诵的类型中也存在着从极简到极繁的不同风格时，就未免有些意外了。由于这些风格类型同时出现在日课和弥撒中——通常在不同程度上与自由创作混合使用——我们在此就将它们分组加以讨论。而在这之前，对于礼仪吟诵的总体原则的理解将有助于厘清其在各种圣事中与自由创作的关系。

除了少数例外，礼仪经文中没有被配以自由旋律的部分都以吟诵的方式来颂唱。由于每日所用的绝大多数经文都不相同，因而有必要设计出可以应用于各种歌词的吟诵程式——通常称为歌调［*tones*］。此外，与不同类型的歌词所配合的吟

诵程式也有轻微的差异，在这方面，中世纪的抄本显示出细节上的极大变化。不过我们现在只需涉及现代圣咏书中的标准吟诵歌调。

在所有的吟诵歌调中最简单的，是那些用于祈祷和不同形式的诵读《圣经》或其他圣书的歌调。《通用本》给出了大量用于弥撒（第 98 页起）和日课（第 118 页起）的此类歌调，有时对于它们的用途的指示也存在含混矛盾之处。正如我们已经指出的，这些歌调其实是由一个单音上的吟诵外加一些代表歌词语法分句的曲折起伏而构成的。对于演唱者来说，唯一的难点在于：他必须在正确的位置引入这些曲折并使之和歌词的重读音节相适应。这方面最简单的例子可见于完整的复活节弥撒的祈祷和读经部分中（AMM，Nos. 5–22）。

在中世纪早期，常规的吟诵音是 **a**，曲折变化一般是下行至 **g** 或 **f**（例如 AMM 的 No. 8 和 13）。然而到了十二世纪，出现了一种在一个半音音程的高音位上吟诵的趋势（**f** 或 **c′**），例如 AMM，No. 9 读使徒书信的部分。在《通用本》中大多数歌调的吟诵音都是在 **c′** 上，但也有一些可供替用的在 **a** 上的“古代歌调”。

为了体现使徒书信和福音书歌调的曲折（AMM，No.9 和 13），一些歌调程式还有更简单的被称为“*flex*”的曲折，大致和一个逗号相对应。“句点”[*Metrum*] 标志着句子结构中的一个重要划分，而“完全停止”[*full stop*] 则等于一个段落。一个问句（或者至少是其最后的部分）通常从一个较低的吟诵音开始，结束于一个升高的曲折。大多数歌调都有一个特别的程式来标记所唱经文的结束。

很显然，这些歌调的音乐特性完全从属于句子结构和词语重音。我们完全同意理论家约翰内斯 · 德 · 格洛奇奥 [Johannes de Grocheo] 在 1300 年左右的著作中的话：祈祷者和读经人并不关心音乐家。那么有人也许会问：既然如此，为什么这些经文都是被唱的呢？要知道，颂唱圣经内容的实践非常古老，可一直追溯到早期犹太会堂的仪式。并且，运用歌唱来祈祷和讲故事的习惯几乎是和人类本身一样悠久，这无疑代表了一种使沟通最有效的愿望。而基督教会对这种如此简朴的吟诵的长期坚持，在很大程度上也要归因于歌唱在表现力和动人性方面对于说话的无可置疑的优越性。 80

除了可以用来颂唱各种经文的吟诵歌调外，还有两首配合特定经文为特定场合使用的歌调。一是耶利米哀歌 [Lamentations of Jeremiah]，为受难庆典周 [Holy Week] 的周四、周五和周六的申正经 [Matins] 的第一夜祷之用（LU，第 626、

669、715 页；较晚的版本为第 631、692、754 页）。二是四福音传道中的基督受难故事，为圣枝主日和随后的周二、周三和周五的弥撒的福音读经所用。[12] 这些特殊的歌调分别以不同的方式修饰了礼仪吟诵，使其符合特定经文的需求并强化了读经的庄严效果。[13]

在为短诗［*versicle*］配唱的歌调中可以发现类似的装饰性，礼仪的更多的延伸部分被以短小的乐句和同样短小的应答来引入和结束。有一个例外不应被视作礼仪吟诵装饰化的结果：《通用本》（第 124–127 页）给出了十二首不同的用于日课短诗《让我们称颂主》［*Benedicamus Domino*］及其应答圣歌《称谢于主》［*Deo gratias*］的吟诵歌调。但只要稍加留意，就会发现这些曲调与礼仪吟诵毫无关联。事实上这是自由旋律，至少其中一部分是从其他圣咏窜入的。因此，我们不要被《通用本》中对它们的分类所误导。

诗篇歌

上述的这些吟诵程式在很大程度上可以被视为独立的，它们所配合的礼仪内容与配唱自由旋律的经文并无关系。另一方面，诗篇一般并不被独立咏唱，而需要和其旋律为自由创造的附加文本——无论是交替圣咏还是应答圣咏——联合使用。这种吟诵和自由创作在单个音乐项目中的连用催生了对吟诵程式的某种提炼和美化。与自由旋律的联系同样也鼓励了诗篇吟诵程式相对于祈祷和读经来说更为繁复精美的发展趋向。

81

根据演唱方式，我们可以区分出三种不同类型的诗篇歌：直接的［*direct*］、交替的［*antiphonal*］和应答的［*responsorial*］。在直接诗篇歌中，诗篇中的辞句被径直咏唱，没有任何附加文字。交替的演唱形式意味着两个“半合唱队”的轮流歌唱，歌唱的内容既包括诗篇辞句本身，也包括采用简朴自由旋律（一首交替圣咏）的附加成分（这种附加成分可以出现在诗篇辞句的前导、中间和之后各个

---

12. 《通用本》只给出了受难的经文，完整的圣咏见于《基督受难周日课》［*Officium Majoris Hebdomadae*］（Ratisbon，1936 年）。

13. 有大量论文进一步讨论了相关的细节问题。另参见：Apel，GC，第 205 页起。

位置）。应答诗篇歌包括诗篇文本的独唱，以及在每一段独唱后伴随的会众或合唱队的应和。应答诗篇歌的古老传统是犹太人音乐实践的又一有趣的遗产——许多新教教堂至今还保存着主祭人和会众之间轮流诵读诗篇词句的习惯。

直接的诗篇歌似乎从未在西方教会的礼仪中占有重要位置，其在现今的使用也仅限于少数不带交替圣咏的诗篇颂唱的场合。在这些场合，会提供“直接的”［in directum］的简单歌调（见 LU，第 118 页及其参考内容）。对我们而言这些歌调没有太多新特征，我们的关注点将投向更为复杂和有趣的交替和应答的诗篇歌程式。

交替诗篇歌与诗篇歌调

交替诗篇歌在弥撒的早期形式和日课中占有重要地位（见第五章）。不过在现今，带有交替圣咏的完整的诗篇歌只出现在日课中，诗篇歌调也是为此而预备的。在谱例 III-8 中可以发现，每个调式都有一首对应的诗篇歌调，并以结束音为吟诵式的支撑音［tenor］。此外，还有一个不规则的外来或异国歌调［*tonus peregrinus*］分别在前半段有一个 **a** 上的支撑音，而在后半段有一个 **g** 上的支撑音。这个“游移的”支撑音经常被作为该调式之被称为“域外”的理由，但这个名称从来源上看，似乎是由于西方教会从外国文献中借用了这个歌调之故。

希伯来诗体——这当然是诗篇最早的形式——以平行结构为特色，其中一个主题被以不同的语言再次陈说或者将两个相关的主题并置在一起。这种平行主义大体被保留在了拉丁文（以及英文）的译本中，并且被认为影响了诗篇歌调的结构。尽管这些歌调是相当简朴的，但诗篇文本与其配合的方式仍然需要做些解释。

谱例 III-8：诗篇歌调

起句　支撑音　曲折　支撑音　中音终止　支撑音　结束终止

1.

2.



82　在头尾两处被唱的交替圣咏限定了诗篇在一个较大的音乐单元中的中心位置。交替圣咏自然地停在调式的结束音上，诗篇第一句上的起音成为通向诗篇歌调的支撑音的流畅过渡。在诗篇的剩余部分中，支撑音被不断反复，但直接从它上面开始而省略了之前的起句。在一首诗篇的最后，通常会加上《小光荣颂》[Lesser Doxology]《荣耀归于天父》[*Gloria Patri*]。它被分在两句诗中，由此在交替圣咏被再次唱起之前又加入了诗篇歌调的两次反复。这些都甚为简单，但复杂之处出现在标志诗篇歌调中段和完全结束的终止划分上。中音终止结束在每一诗句的前

83　半段，而结束终止则出现在后半段。只有当诗句的前半段不同寻常的长大和含有两个明显的语义分区时才使用曲折。大多数诗句都不需要曲折，只是简单地停在支撑音上，直至到达中音终止处（印制在《通用本》中的诗篇，有一个星号标志中音终止的位置，而一个短剑式的记号［†］指示曲折）。

终止音型与诗歌音节的重音的配合产生了问题，因为重音必须落在谱例 III–8 中用“ ′ ”标记的音符上。这导致了括号中的备用音的产生（在《通用本》中，这些音是白符头以区别于其他音的黑符头）。如果重音落在倒数第二个音节上，备

用音则取消；但当重读音节是倒数第三个音节时，则是必需的。还需要注意，有一些终止音型也指定着倒数第二个的重音的位置。在这种情况下，就需要两个备用音来使旋律公式配合诸如此类的韵律：/–/--；/–/-；/-/–；/-/-。通过仔细研究 AMM 的 No. 2 中诗篇 115（116）的某些辞句被配以诗篇歌调 3 的例子，在掌握了这种配合方式后，诗篇歌调的运用在总体上说可算圣咏中最容易理解的了。[14]

AMM 的 No. 2 中没有指出的诗篇歌调的一个方面是，它们中的一些有好几个不同的结束终止。歌调 2、5、6 和外来歌调只有谱例 III–8 中所给出的终止型，但其他五个歌调的终止型数量则变化幅度很大：从歌调 8 的三个到歌调 1 的十个不等。这些终止型见于 LU 的第 113–117 页，每一个都用一个其所结束的音符对应的字母指示。由此见得，诗篇歌调并不一定终止在调式的结束音上。确实，歌调 5 的唯一终止型是结束在 **a** 上，而歌调 3 的五个终止型没有一个是在 **e** 上。这看来有些吃惊，不过我们应该记得：演唱并非以诗篇歌调作结，而是还有交替圣咏的反复。正如起句将交替圣咏的结尾和诗篇歌调的支撑音连接在一起，终止型也为诗篇歌调返回到交替圣咏的开头提供了平稳的过渡。大致而论，一首诗篇歌调的终止型数量对应着与之连用的交替圣咏的调式的数量和这些交替圣咏性格各异的起始音型的数量。

供诗篇吟诵的其他歌调

84

在诗篇的简朴歌调之外，还存在其他成套的歌调用于别的文本或诗篇吟诵的其他形式。赞美内容的圣经歌曲——称为短诗曲［*canticle*］——在某些日课中占

---

14. 诗篇的编号由于通俗拉丁文本和英文本圣经划分方式的不同而有些复杂。在正文中，首先给出的是 LU 中使用的拉丁文本的编号。为了使读者便于在英文本中找到这一诗篇，英文本的编号（如果和拉丁文本不一致的话）则置于括号中。下面的版本编号对照表也是非常有用的：

拉丁文		英文	拉丁文		英文
1–8	=	1–8	114 & 115	=	116
9	=	9 & 10	116–145	=	117–146
10–112	=	11–113	146 & 147	=	147
113	=	114 & 115	148–150	=	148–150

有突出的位置（见第四章），其演唱方式也像诗篇那样，前后缀以交替圣咏。有些短诗曲使用标准的诗篇歌调，而其他的则有它们自己的一套八个歌调。而《通用本》为晚祷的短诗曲《圣母颂歌》[*Magnificat*] 提供了两套歌调（第 207–218 页）。其中第一套和诗篇歌调仅存在细节上的区别，不过用于特定节庆的被称为“庄严歌调”的第二套在中音终止和大部分起句上有着更多华丽的程式。此外，大量各异的表演手法增强了赞美经、晚课经和夜课经中短诗曲的庄重感，将它们和日课诗篇区别开来。这些短诗曲中所有的诗句吟诵都从起音上开始，这也不同于诗篇歌只有第一句含有起音的状况。

在《圣母颂歌》的庄严歌调中十分明显的润饰手法在诗篇 94（95）（申正经的邀请诗篇 [Invitatory Psalm]）的特别歌调以及为进台经的诗句和《小光荣颂》的不同成套歌调中——后者是诗篇吟诵在弥撒中的唯一留存——体现得更为突出。需要注意的是，对圣咏的修饰并不是时代发展的产物；它所反映的只是具体文本的仪式上的功能和重要程度。因此可以预料，在应答诗篇歌的独唱诗句中，这种修饰达到了复杂的巅峰。在这些歌调中，起句、中音终止、结束终止所用的程式规模长大、装饰繁复，那些较为短小的诗句甚至无法用到吟诵音。我们在第四章和第五章适当的环节会回过头来研究这些形式，在此还需要提到为邀请诗篇、进台经和大应答圣咏（见本书第 108 页起）所用的歌调的两个方面的特点。如同在圣母颂歌的演唱中那样，起句程式是绝不能省略的，必须随歌调一起反复。并且，还存在第二个不同的起句供歌调的后半程或第二和第三部分（如果这首歌调由三段构成）所用。这三套歌调的第二个方面甚至更为重要，因为音乐的考量在此开始超越了经文的需求。不同于诗篇吟诵和《圣母颂歌》中需要不同变体形式来适应纷繁的重音格律，这三类歌调中的结束终止系由固定程式构成，而不考虑诗句的最后几个音节中的重音问题。尤其是在应答歌调中，音乐修饰越来越变得比对歌词清晰直接的表达更为重要。

85 歌词重音与旋律线

无视歌词重音的固定终止型为素歌的风格分析带来了一个非常恼人的问题：

旋律线怎样或者在多大程度上反映歌词的重音律？一般都认为格里高利圣咏是一种基于其歌词文本的语法重音的“口宣的”旋律。一些学者曾经将音乐反映歌词重音的原则提升到“非常重要的制作法则”的地位。很显然，在创制声乐旋律的过程中歌词重音是必须始终被考虑的问题。不过，对于是否能总结出如何将语言重音予以音乐地呈现的法则，还是一个疑问。[15]

问题的产生很自然和格里高利圣咏所使用的语言——拉丁语——的重音特征有关。在公元前二世纪至公元后四世纪的古典拉丁语时期，重音基本上是一个量的问题，即或长或短的音节。但是，重音同时也是一个质的问题，即强弱和音高的升降。在古典时期之后，拉丁语逐渐失去了重音的长短特性，只有音高曲折得到保留。这一重音律上的变化正好发生在格里高利圣咏的形成年代，并在我们所知的记谱法出现之际基本完成。因此，我们完全可以断定：被创制的自由旋律所要配合的口头拉丁语，是一种以轻重和高低来区分重读和非重读音节的语言。

我们没有必要深入拉丁语重音律的具体法则之中，但需要注意到：拉丁语词的重音绝不会出现在最后一个音节上。如果是一个双音节的词语，那么重音一定是在第一个音节上；而对于较长的词语，重音可能出现在倒数第二或第三个音节上。在那个几乎没人精通拉丁语（更遑论希腊语）的年代，《通用本》一般都指示出圣咏歌词中的重音是一件幸运的事。

对于中世纪口头拉丁语的重音律人们已经取得共识，但对于这种重音律是（或者说应该）如何反映在素歌旋律上则莫衷一是。在音节式或近乎于音节式的旋律中，一个基本的谱曲“法则”是：重读音节（尤其是那些比较重要的词语的重音）应该与较高的音或旋律的高点吻合。这方面的例子很多，在谱例 III-9a 中可以窥见几许。而另一方面，旋律无视口语重音规律甚至与之相冲突的情况也屡见不鲜。就像谱例 III-9b 中那样，当好几个音节在一个乐音上被唱时，只能由歌唱者以力度的强弱来凸显重音；而在谱例 III-9c 的旋律配置中，音乐的强调事实上落在了一个非重读音节上。

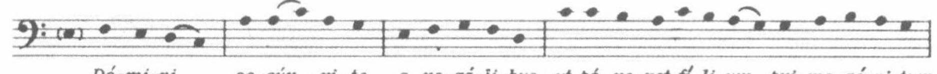
86

---

15. 阿佩尔在《格里高利圣咏》中（Apel, GC, 第 275-297 页）花大量篇幅讨论了这一问题。

谱例 III-9：旋律与歌词重音的关系

a.“正确的”音乐重音



b. 不存在音乐意义上的重音



c. 错误位置的音乐重音



在纽姆和花唱风格中，音乐与歌词的重音的问题变得更为复杂。旋律的高点和较高的音仍然既可以契合重读音节，亦可以相反，但是音节的长度现在受制于与之配合的音符的数量。即便稍许了解英语歌词配乐的状况，就可以知道，音乐常常将强弱音节转换为长短时值的乐音。在给拉丁语歌词配乐时也是如此，虽然这并不意味着口语音节必然地对应着长短时值。

在音节式圣咏中，加长重读音节是不可能的（至少在被官方认可的索莱姆僧侣的版本和表演的节奏处理中），但有确凿的证据表明在素歌发展的较早阶段，确实存在或长或短的音符。不过，素歌节奏问题本身巨大的不确定性和矛盾性，使得任何想要证实在长时值音符和重音音节之间存在一一对应性的设想，即使不说是不可能的，也是徒劳无益的。重读的音节当然可以通过放置比周边的弱音节更多的音符来拉长。而对于这种手法（阿佩尔称之为花式重音［*melismatic accent*］）是否属于素歌的结构原则之一，则存在大量不同意见。

首先，我们需要注意素歌常见而重要的风格特质之一，在于将音乐的花唱置于歌词的结束音节之上，而后者通常并非是重音的。这一特征性手法一直是困扰那些认为词乐一致是“所有声乐的最高法则”的学者的根源。在 1600 年左右，人

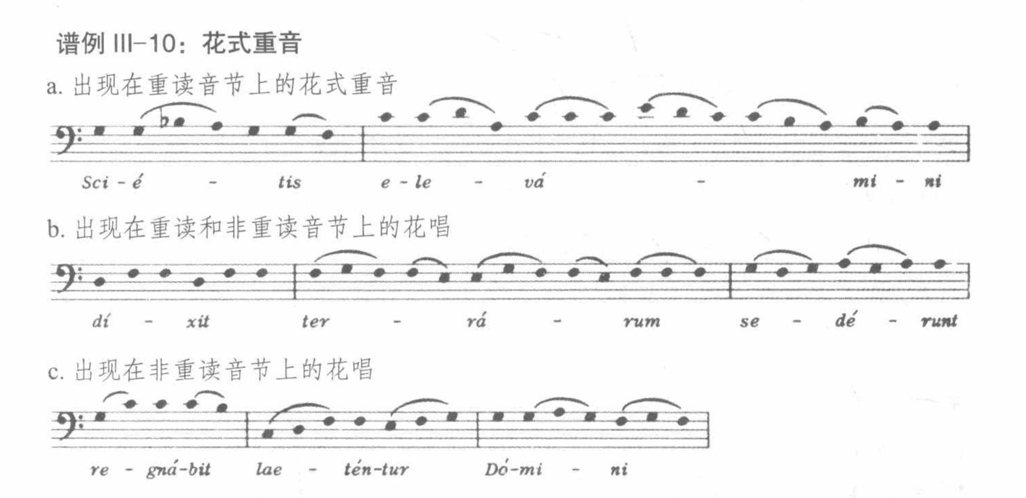
87

文主义者对古典拉丁语的提倡导致了通过削弱或去除弱音节上的花唱来重新调整词曲关系的素歌“改良”版本的产生。这样的改良其实伤害了圣咏并破坏了其最动人的音乐的方面。我们必须承认这样的事实：声乐并无所谓“最高法则”。对于

素歌的谱曲者来说，在结束音节上的花唱式延伸显然和“花式重音”的概念并无干系。相反，它们提供的是一个常见的获得自由旋律表现空间的完美例证。

因此，要讨论花式重音的问题，就必须省去将结束音节上的花唱作为证据。毕竟，还有许多可以佐证花式重音的歌词文本保留下来。重读音节拥有更多音符的积极例证还是很多的（谱例 III–10a）。同时，能表明重读音节和非重读音节拥有同样数量的音符的例子仍然存在（谱例 III–10b）。当然也不乏反证，其中重读音节上只有一个或很少的音符，而非重读的音节上却有着长长的花唱（谱例 III–10c）。不过有些学者又过于片面地将这最后一种“反重音”现象上升为普遍结构原则了。

谱例 III–10：花式重音



为了总结花式重音出现的频率，维利·阿佩尔以表格的形式列出了弥撒的专用部分的一系列圣咏中的三种花唱–重音关系（正例、反例和不正不反）。[16] 阿佩尔的研究表明：在进台经、阿里路亚、奉献经和圣体经中，花式重音的正面例证要大大多于其他两种情形。而在升阶经和申正经的应答圣咏中则不然，反重音的花唱例证等于或超过符合重音的例证。繁复华丽的阿里路亚花唱出现在第一组中让人吃惊，阿佩尔认为前者的较晚出现是使它们更为正确地运用重音的原因。然而这类重音在装饰性的应答圣咏中相对较低的出现率，则只能视为我们在应答歌调

88

16. GC，第 283 页起。

中观察到的音乐独立性的明证。很明显，音乐在此加强了依据自身法则自由发展的权利，而歌词则成为了它的仆人。

有关音高重音和花式重音（正例或反例）是否构成声乐制作的基础准则的争议其实是无意义的。因为有一点常被忘记：音乐可以比任何最高级的雄辩术更为丰富多样地强调词语和音节。只需举出一个例子，就可以说明音乐可以怎样强化一个音节——无论将后者置于旋律线的最低点还是最高点：虽然这样的重音处理在拉丁语演讲辞中没有对应物，但却普遍存在于格里高利圣咏之中。通过下跳进入最低音经常会增强这一“反音高重音”的力量（见谱例 III-11a）。然而这种类型的重音也并非总是控制着旋律轮廓；在有些时候重读音节会落在别的音符而非最低音上（谱例 III-11b）。

没有一位自信的谱曲者会愿意将自己局限在一个或两个旋律重音律的框框中。相反，他会交替或联合使用不同类型、让它们互相加强或冲突、改变它们的用法，总之，手法层出不穷。有时，他也会忽视歌词的重音，甚至为了满足他对旋律的口味而故意错置之。这就是素歌的制作者们所做的一切。让我们享受和品味结果，而不是试图找出任何音乐重音律作为声乐谱曲的金科玉律。这种音乐的诸多魅力之一，在于它调和语言与音乐相互对立的诉求的丰富多彩的方式。

谱例 III-11



格里高利圣咏的节奏

有关格里高利圣咏最难解决——也可能是无法解决——的问题，是其节奏的演绎。即使是索莱姆僧侣们所进行的迷人的表演，也并非唯一可能的方式，更不是获

得最强历史证据支撑的方式。正如我们看到的，中世纪晚期以及现代圣咏书所用的方形记谱法并未给出音符的时值。根据索莱姆僧侣们所确立的基本节奏演绎原则：除了通常只出现在句末的带点音符时值加倍外，所有音符都是相同时值的。不过，这种带点音符却是现代发明，并不见于中世纪的文献。同样“现代化的”是在《通用本》中用被称为竖杠［*episema*］的竖直短杠（|）来指示的神秘的扬格［*ictus*］。由于索莱姆僧侣从未让人满意地解释过“扬格”的音乐效果，并且决定其被置于何处的原则有时是自相矛盾的，在此我们就不用过于展开了。[17] 在现代圣咏书中的另一个节奏记号是横杠［*horizontal episema*］(－),这在中世纪是有过使用的前例的。通常都认为这个既可以出现在一个单音上、又可以出现在二至多音的纽姆上的记号代表音符时值的加长。但在如何加长问题上则又没了共识：索莱姆僧侣认为加长是“轻微的”,该记号出现的频率越高,“其加长的幅度就越小,反之则越大”（LU，xx 页）。而一些学者则针锋相对，将中世纪文献中的短横线解释为双倍时值。

对于“横杠”意义的争论在有关格里高利圣咏的节奏的对立理论中具有代表性。圣咏旋律的最早的手抄本含有大量附加于纽姆记谱法之上的所谓“节奏记号”。对于索莱姆僧侣而言，这些记号仅仅代表基本不变的演唱中极为微小的变化。但对另一些学者而言，这些书写方式各异的符号和纽姆的配对无疑指示着音符时值的长短变化。

“有量派”［*mensuralists*］这个头衔可以把所有相信格里高利圣咏一开始就使用量化时值的长短音符的人归为一类。但他们除去这一基本信条外，却罕有能达成一致之处。当然，问题出在早期记谱法的不完备上。即便长短音符是被明确标出了——尽管这并非常有之事——记谱法也没有提供任何有关音符时值相对关系的信息。到底只有两种二进制的时值（♩和♪），还是存在更长时值的、等于三个或四个更短时值单位的音符？我们不知道，而且不可能知道。因此，有关圣咏的时值转写问题只能是各存其见，而这些见解的权威性则仍存疑。

尽管对于时值转写的结果并不确定，但历史证据却强烈地支持着有量派的基本信念。早期中世纪的理论著作不断明确地提到：圣咏确实使用有长短时值之别的音符。遗憾的是这些著述就像记谱一样，只给出了基本原则，却缺乏有关其实

---

17. 相关的尝试性的解释，见 LU，xxvj. 起。

90 际运用的有效信息。虽然我们有理由对古代理论家的语焉未详感到不满，但对于记谱问题则不能求全责备，别忘记，当时乐谱的功能只是为了提示熟知旋律的歌手。我们可以断定的是，早期乐谱的节奏记号完全可以提示出歌手已知的音符的时值，正如纽姆可以提示出音符本身一样。只是随着时间的推移，对音符和音程的标记发展得越来越精细，节奏记号（或者假设是有量演唱）却渐渐被遗忘了。

将格里高利圣咏作为多声部基础的实践，至少部分地归因于晚期中世纪对圣咏音符的相等时值演绎（见第八章）。“素歌”这一术语本身（拉丁语为 *cantus planus* 或 *musica plana*）最先出现于十世纪，含义并不十分清楚。不过到了十三世纪，这个术语被用来将自由的、没有量化节奏的格里高利圣咏和有量多声部音乐区分开来。这样看来，我们必须将相等音符时值——索莱姆僧侣节奏理论的基础——视作中世纪晚期的讹传的实践，此时传统的有量演绎早已被忘记了。无可置疑，索莱姆僧侣们细腻、精美、优雅的歌唱是一种极富美感的演绎。然而，其他合唱团却无法获得与之相同的效果的事实，也不啻暗示：索莱姆僧侣们的诠释离那个不那么优雅却更为粗粝的时代的典型声音是何等遥远。

对歌词的音乐表现

许多关于格里高利圣咏的普及性书籍——不幸的是，也有某些学术著作——过分渲染了特定旋律对于歌词的情绪的表达。在不那么过分的程度上，还存在一些试图揭示圣咏绘词法[*word painting*]——对特别词语或句子进行旋律描绘——的尝试。

在“et turtur nidum”（“斑鸠在巢里”）这句话中，由于头三个元音后都接有两个辅音，因而需要一系列曲折纽姆（LU，第 556 页）。而认为这些纽姆也是在模仿斑鸠的嘀咕声，那仅是一种有趣的巧合。[18] 词语所指示的高、低、升、降有时会被给予适当的旋律音位。但这种词语的暗示经常被旋律进程忽略甚至与之抵触。词句描绘的例子——如果说存在的话——只是偶然现象，甚至是无心的巧合。

91 认为某些圣咏会致力于表达诸如痛苦、忧伤、顺服、崇敬或谦卑一类的情绪

---

18. Apel，GC，第 303 页。

就更令人难以置信了。这种带有十九世纪浪漫主义意味的描绘最好被统统摈弃。确实，未经提示的、不带偏见的听众根本不能从中分辨到底是欢欣还是痛苦。

格里高利圣咏的罗曼蒂克表现力的拥护者忘记了两点最基本的事实。正如我们之前提到的，联句或者在既有旋律音型基础上构建新的圣咏，是许多类型的圣咏的基本特质。这种手法杜绝了任何个别歌词内容与音乐之间的情绪对应性，乃是不言而喻的。更为荒唐的是，同样的旋律配上不同歌词的做法（换词[*contrafacta*]）更不能反映这些歌词各自不同的情绪。在素歌曲目的形成过程中具有基础性意义的联句和填词手法很自然地排除了旋律和作为音乐有意识呈现对象的歌词之间的表现性联系。

第二个格里高利圣咏被忽视的方面可以回答浪漫主义的表现问题为何不可避免要被驳斥。如果圣咏的谱曲者并不措意音乐对歌词的表现，那么是什么决定了他们创制的不同风格呢？彼得·瓦格纳[Peter Wagner]多年前在他里程碑式的《格里高利旋律导论》中就已经回答了这个问题。[19] 瓦格纳通过一个歌词文本《公义将要盛大》[*Justus ut palma*]展示了它可以被配以如此众多的不同音乐风格，其变化幅度从最朴素的吟诵调到最华丽的花唱自由旋律。决定选用哪种风格的首要因素，不是歌词的意义或情绪，而是其在礼拜仪式中的位置与功能。

礼仪功能作为旋律风格的决定性因素并不排斥格里高利圣咏中的“表现性”。但是，这也确实意味着圣咏的表现性元素不应也不能被说成是基于特定歌词文本的主观创造意图。圣咏作为一个整体，必须被视作内置于各种构成教会礼仪的集体性宗教崇拜的精神内涵的音乐具象。而除了动人的美感之外，灵活性与多用途也是产生格里高利圣咏巨大活力的源泉。没有哪种音乐被如此长久地视作天主教礼仪的理想装饰品，也没有哪种音乐能如此成功地担当从最简朴到最隆重的各种礼仪功能。正因为此，理解礼拜仪式就成为理解和欣赏圣咏的重要先决条件。

---

19. *Einführung in die Gregorianishen Medolien*，遗憾的是，只有第一卷被译为英语（见参考文献）。该书第三卷的谱例已经（如我们所希望的）采用现今熟悉的方形记谱来书写了。

第四章
圣课的音乐

92　上一章已经涉及了礼仪吟诵和大量用于咏唱诗篇和短诗的歌调，它们是构成每日圣课音乐华厦的要件。在这一章中，我们首先要关心的是交替圣咏和应答圣咏中用来连接诗篇歌的自由旋律，以及有着独立音乐功能的圣课赞美诗。当然，我们首先要来回顾一下圣课的起源及其组成形式。这样将使我们能更好地理解音乐在这些圣事中所扮演的重要角色。

在基督教兴起的早期，其信徒往往出于便利与安全的考虑，不得不在夜间集会（或称守夜）。一开始，守夜只在星期六施行，从午夜后开始，到星期天清晨之际以作为弥撒前身的原始圣餐的形式结束（参见第五章）。作为复活日的星期六由此取代犹太安息日（星期天）成为一周当中的庆日。守夜圣事的基本构成是祈祷、读经和唱诗篇，这些过去犹太教祈祷时［Jewish hours of prayer］的传统项目被作为罗马教会圣课的基本元素保留下来。在此基础上又随即加入了具有明显基督教特质的新元素——唱赞美诗。

随着基督教势力的日渐增强，守夜活动被扩充为三个独立的圣课。最初，依据习惯在日落时会有一道圣事，这就是晚祷、晚课经［*Verpers*］的原始形式。而守夜的中心环节是在子时左右施行的夜祷［*Nocturn*］，或者也被不合逻辑地称为晨祷、申正经［*Matins*］。第三样圣事在弥撒之前的破晓之际施行，后来发展成了日课中的赞美经［*Lauds*］。这三种圣事和弥撒一道成为基督纪元最初几个世纪中最主要的礼拜形式。因此，对于晚课经、申正经和赞美经至今仍为最繁复华丽和音乐性最强的圣课就不足为奇了。并且，在头一日的夜晚开始施行圣事的古代习惯也保留下来。为某个星期日或节日而举行的系列圣课总是从这一日前夜的第一

次晚祷开始，直至这一日当天的第二次晚祷结束。

与其之前的三部性守夜相连的弥撒祭典最先只在星期日施行，但很快就延伸至殉道的节日或其他圣日与斋日。此外，私人献祭通常于白天在家中进行，尤其是在第三、第六和第九时（也就是上午九点、正午十二点和下午三点），这大致与传统犹太教的祈祷时相对应。这些时间点由于和基督在受难日星期五的受审、钉十字架和死亡之时巧合，而被基督徒圣化了。然而，圣课的进一步发展的最大推动力，来自隐修运动的兴起（参见第二章）。在夜间和白天的相应时段的每日宗教仪式成为修道院日常生活的组成部分。但到了四世纪，教堂中的公共礼拜却开始替代更具私密性的每日崇拜。 93

圣课历史上的许多早期发展都来自东部教会，尤其是安条克与耶路撒冷教会。而有关这些活动在西部教会的成长状况（尤其是它们在非修院的教堂中施行的状况）都已模糊不清。正如我们所知，对于完整的每日圣课周期的最早描述，见于大约公元 530 年形成的《圣本笃规章》之中。在经过某些对内容的修改后，这些圣课条规很快成为整个西方基督教世界的通行标准。我们现在所论及的是在中世纪的较晚时期施行的圣课的顺序与内容，其顺序是始终不变的，而其内容则仅在一些细节上和规定的现代形式有所不同。

八种每日圣课以如下顺序先后施行：

1. Matin［申正经］	午夜后
2. Lauds［赞美经］	破晓
3. Prime［晨经］（第一时）	上午六点
4. Terce［辰时经］（第三时）	上午九时
5. Sext［午时经］（第六时）	正午
6. None［申初经］（第九时）	下午三点
7. Verpers［晚课经］	傍晚
8. Compline［夜课经］	入寝前

我们前面提过，有三种起源于早期守夜的圣事在圣课中最为长大和繁复。夜课经是最后加入这一系列的圣事之一，其规模仅比晚课经和赞美经略微短小，但

其音乐重要性却小得多。从晨经到申初经的诸课时相对短小，被称为“小课”或“短课”。还有“日课”[Day Hours] 这一常见的术语包括除申正经外的全套圣事。这或许是由于申初经的圣事现今多用说白而非歌唱，并且不包含在现代的《交替圣咏集》中（参见第二章）。事实上，圣课作为一个整体现今很少在修道院之外以音乐来呈现，不过在整个中世纪和文艺复兴时期，在所有的修道院、大教堂及大学教堂中，它们通常都是每天被咏唱的。

94

圣课的形式：晚祷

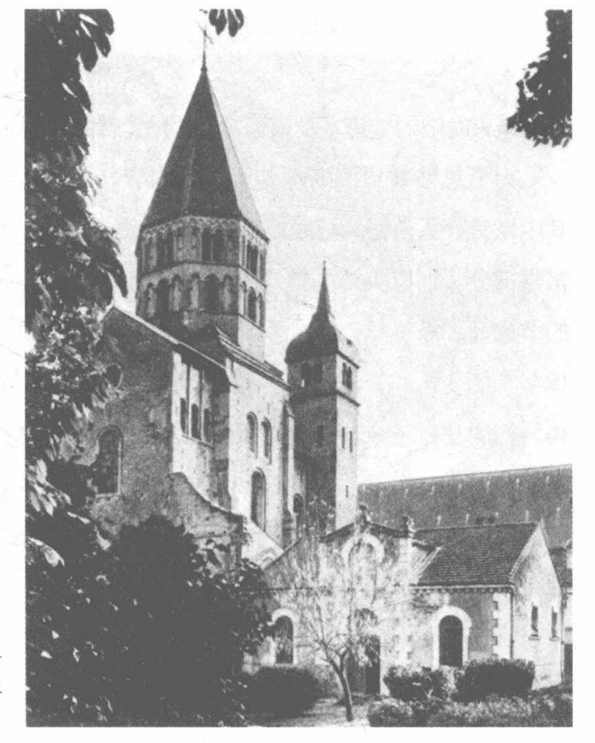
由于周日和其他节日的庆典总是从此前一夜的第一次晚祷开始，我们将从这一圣事来着手讨论圣课的礼仪结构。我们可以借此确立所有圣课的一般性进行原则，从而简化稍后对其他与晚祷有同有异的圣事的解释。

圣课一般都从一系列私人性的献祭开始，在此之后，《神啊，求你快快搭救我》[*Deus in adjutorium*] 的诗句领唱与应和响起。此处的经文是诗篇 69（70）的第一句：“神啊，求你快快搭救我！耶和华啊，求你速速帮助我！”在该句后半段上的应和后接《小光荣颂》[*Lesser Doxology*]，并以短小的阿里路亚作结。如果在七旬斋星期日和圣灰星期三之间，则以“赞美属于你，我的主，永恒荣耀之王”[*Laustibi Domine Rex aeternae gloriae*] 作结。[1]

有三首吟诵歌调用来颂唱《神啊，求你快快搭救我》：一首简单的或平日的歌调、一首节庆歌调和一首只在隆重庆典的晚祷上使用的庄严歌调（见 LU，第 263 页和第 250 页）。这种对庄严歌调的限用表明了晚祷在圣课体系中的崇高地位。这三首歌调同时也提供了我们在吟诵程式中已经观察到的修饰等级的另一个有趣例证（参见第三章）。

在这一适用于所有圣课的起始诗句之后的是五首晚祷诗篇，每一首都配以不同的交替圣咏演唱，两种类型的自由旋律之一被用来连接诗篇歌。晚祷的下一个项目是通常仅由圣经中的一首诗节（被称为诗章[*Chapter*]）构成的短小读经环节。在现今，诗章后是一首赞美诗，而在中世纪还有一首大应答圣咏处在诗章和赞美

1. 关于《小光荣颂》的歌词，参见 AMM，No. 2，9、10 句。



完好保留至今的中世纪礼仪祭祀中最具影响力的中心之一、克吕尼的修道院教堂的右侧中殿和高耸塔楼

诗之间。含有应答诗篇歌的大应答圣咏在日课的申正经和弥撒中，一般紧随较长的读经段落（或功课［*Lessons*］）。由于所有的应答圣咏都是十分华丽而富于装饰性的，它们在晚祷中的应用显然有增强该圣事庄严意味的目的（尽管其前面的诗章非常短小）。而更大的庄重性是由后来的圣母院音乐家完成的，后者将晚祷应答圣咏作为多声部音乐的基础（见第九章）。而非常遗憾的是，这些应答圣咏现在已经被普遍遗忘了，只有少数修道院的祭礼除外。

一阕短诗将赞美诗和《圣母颂歌》［*Magnificat*］分开来，这是晚祷的音乐高潮。这里有三首新约短诗曲，但是《玛利亚之歌》（《路加福音》1：46–55）也获得了晚祷短诗的荣耀地位。正如第三章所讨论过的，配合《圣母颂歌》的歌调与配合诗篇的非常接近。但是用于《圣母颂歌》的交替圣咏一般会比其他同类更为长大和华丽。

95

在《圣母颂歌》之后，也像其他多数圣课那样，晚祷以祈祷和颂神作为结束。在此也会插入一首“向诸圣徒请愿”或那些纪念节庆及其后八日［Octave］的交替圣咏。这些圣咏值得注意，因为它们是现今和诗篇有关的少数日课交替圣咏，并作为独立曲调来咏唱（见 LU，第 262–262[11] 页）。在结束短诗中，只有《让我们称颂主》［*Benedicamus Domino*］用《通用本》第 124–127 页给出的华丽自由曲调之一来咏唱。这些曲调被固定地用于晚课经和赞美经，有时也用于其他圣课。但在每一

圣课结束时唱的短诗本身则通常采用一个简朴的吟诵歌调（见 LU，第 233 页）。

为了总结并更清晰地勾勒前述内容，表 5 列出了晚祷圣事的基本构成要素。其中以其开头语句为标题的拉丁语经文是不变的［中译本为斜体］，属于圣课中的常规部分。而以英语的惯用标题指代的环节，其经文则根据一周中的各天或具体的节庆而不断变化。在此我们主要关注的是表 5 中以大写字母印出［中译本为黑体字］的变化的音乐部分。教会年的大多数重要节庆都有它们专用的用于五首晚祷诗篇的交替圣咏。而晚祷所用的常规交替圣咏则不再提供。[2]相似的情形也存在于晚祷赞美诗方面。星期日和节庆既可以有一首专用赞美诗，也可使用晚祷的常规曲目（LU，第 256 页）。而与此相对，圣母颂歌的交替圣咏总是专用的，其旋律可以在时令日和圣徒日中找到。

96

表 5：晚祷结构

《神啊，求你快快搭救我》

五首配不同交替圣咏的诗篇

诗章

（大应答圣咏）

赞美诗

短诗

配交替圣咏的圣母颂歌

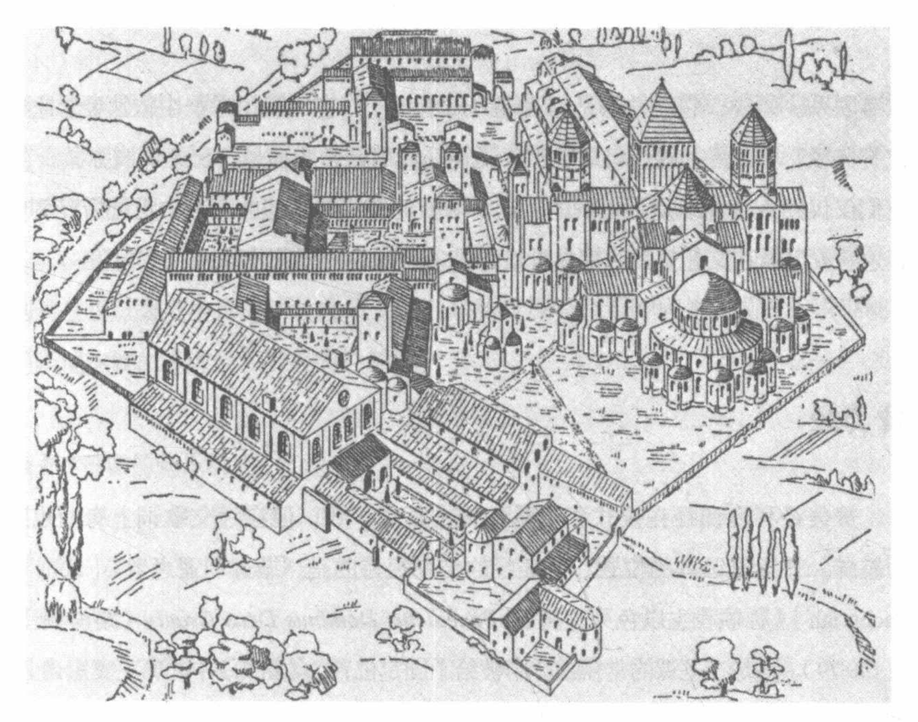
祈祷和纪念或向诸圣祈愿的交替圣咏

结束的短诗，包含*《让我们称颂主》*

其他日课的形式：夜课经

夜课经的正式结构稍异于晚祷，但从音乐的角度视之不那么重要，也不那么

2. 星期天晚祷的常规交替圣咏可见于 LU，第 251–256 页；其他周日晚祷和夜课经所用的见于第 286–316 页。



1157年左右的克吕尼修道院复原图，可见其复杂的设置和庞大的规模（根据柯南特[K. J. Conant]的绘图）

有趣。夜课经的诗篇是三首，而非五首，只配有一首交替圣咏。诗章和赞美诗的位置正好颠倒，前者在此后接一首简单的应答圣咏（被称为短应答圣咏［Short Responsory］）。短诗曲是“西门之歌”［Song of Simeon］（《路加福音》2：29–32）《如今释放》［*Nunc dimittis*］（“主啊！如今可以照你的话，释放仆人安然去世”）。当我们意识到相同几首圣咏在全年中被反复使用时，夜课经的音乐性的贫乏便不言而喻了。就连最为庄重的节日都没有夜课经的专用圣咏。在圣课的常规部分，一周中的每一天都有用于诗篇咏唱的不同的交替圣咏，唯有复活节期［Paschal Time］是每天都用同一首。《如今释放》的交替圣咏和赞美诗及短应答圣咏的歌词一样是不变的，但后二者的曲调却随教会年的不同季节而有所变化。因此，夜课经所含的圣咏经文最多有十二段，但为之配乐的自由旋律却数量稀少。很显然，这也是在格里高利圣咏的研究中对夜课经音乐较为忽视的缘由。

在夜课经的《让我们称颂主》之后，一天的圣课遂以一首“真福童贞女玛利亚”（B. V. M. 或拉丁语 B. M. V. –*Beatae Mariae Virginis*）的交替圣咏来作结。玛利亚交替圣咏共有四首，教会年的每一季度各用一首。我们稍后来考察其音乐特性，在此要对其礼仪用途多说两句。这些圣咏都长大而华丽，不像今日的同类与诗篇

97

歌有联系。原先，它们并不是为夜课经后所用的，在《通用本》中依然要求它们在赞美经、辰时经和晚课经后咏唱，无论在此后是否紧随另一台圣课或弥撒。[3]将它们仅仅归入夜课经是不正确的。这一有限的使用与这些曲调在中世纪所受到的普遍喜爱以及在文艺复兴时期被大量配以多声部的状况是矛盾的。

赞美经

赞美经和晚课经在仪式和音乐结构上基本一致，但在经文歌词上有两点显著差异。在圣母颂歌的位置，赞美经的结束短诗曲是“撒迦利亚之歌”[Song of Zachariah]《称颂我主以色列之神》(*Benedictus Dominus Deus Israel*;《路加福音》1：68–79)。这是在圣课的常规部分中被给予固定位置的《新约》中的第三大短诗曲。而在星期日和重要节日,和《圣母颂歌》一样,咏唱这段经文的交替圣咏总是专用的。

98

赞美经和晚课经经文的第二个不同出现在五首“诗篇”的第四首上。其他四首都是真正的诗篇，而这第四首却总是一首短小的《旧约》短诗。共有这样的十四首短诗被分为两套（每套七首）施用于一周七天。其中一套供全年中大多数时候所用，而另一套则用于七旬斋和圣枝主日之间的日子。[4]

小日课

四种较小的日课——晨经、辰时经、午时经和申初经——规模最为短小，音乐性上也最为次要。它们都依循同样的结构（尽管晨经包含一些其他三课所没有的附件项目），可以在此一起探讨。在标准的开头《神啊，求你快快搭救我》和结尾《让我们称颂主》之间都有一首赞美诗、三首诗篇（仅带一首交替圣歌）、一首带短应答圣咏的诗章和一首短诗。这么一点音乐中的大多数还并非小课所专有的，

---

3. 见 LU，第 223、240 和 261 页中对其用法的说明。
4. 关于节庆的赞美经，见 LU，第 221 页。阿佩尔《格里高利圣咏》第 21 页列出了一周每天所用的十四首短诗曲。

而且全年不变。例如，四首交替圣咏——每课各一首——通常从赞美经中借用，而赞美诗则一般取自圣课的常规部分。习惯上只有短应答圣咏是为某个具体节日的特定功课而专用的。

在我们转而探讨申正经的结构程式之前，有必要将各型圣课的基本音乐元素列表呈现。表 6 中排列的这些日课的音乐构成没有按照时间先后顺序，以期能更明晰地比较出晚课经和赞美经的差异。

表 6：日课的音乐构成

晚祷	赞美经	夜课经	小日课
《神啊，求你快快搭救我》————			
赞美诗			
五首诗篇	五首诗篇（其中一首为短诗）	三首诗篇	三首诗篇
五首交替圣咏	五首交替圣咏	一首交替圣咏 赞美诗	一首交替圣咏
诗章	诗章	诗章	诗章
赞美诗	赞美诗	短应答圣咏	短应答圣咏
短诗	短诗	短诗短诗	
带交替圣咏的 *Magnifi cat*	带交替圣咏的 *Benedictus*	带交替圣咏的 *Nunc dimittis*	
《让我们称颂主》————			
（B. M. V.［《真福童贞女玛利亚》］的交替圣咏）————			

申正经［晨祷］

99

对申正经的探讨之所以延迟至今，不仅是因为它是圣课中最为长大与华丽的，而且也由于申正经具有和其他日课完全不同的结构原则，在这方面申正经无法和其他日课进行对比，虽然它们都拥有交替圣咏的诗篇歌唱这一共性。

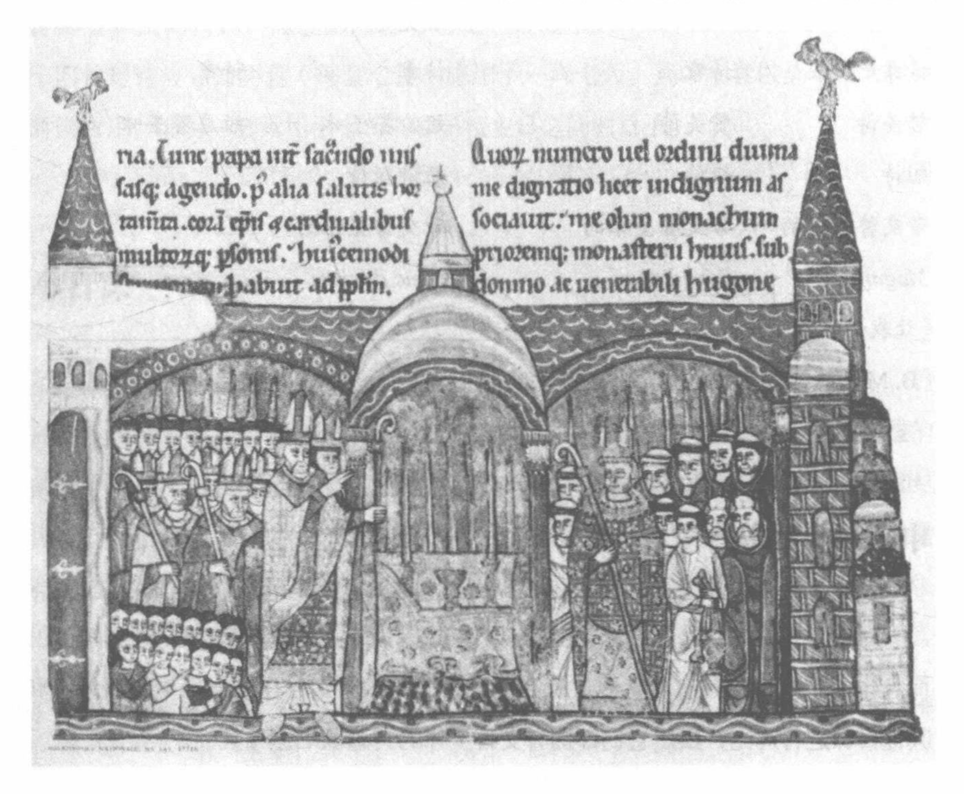
申正经被划分为四个段落，并不间断地施行。在没有专门名称的开始段后，是三次夜祷［Nocturn］，其各自结构均相同。而申正经整体则前接日课的常用导引（《我们的父》［*Pater noster*］、《万福，玛利亚》［*Ave Maria*］、信经、短诗和《神啊，求你快快搭救我》［*Deus in adjutorium*］)，并习惯上以《让我们称颂主》作结。

在《神啊，求你快快搭救我》之后，申正经特有的圣咏以一首交替圣咏和诗篇 94（95）《来啊，我们要向耶和华歌唱》［*Venite, exsultemus Domino*］开始。这就是邀请诗篇（从交替圣咏的角度上说，是简单邀请歌［simply Invitatory］)。之所以如此命名是因为申正经的圣课总是不变地从诗篇 94（95）开始。没有哪一首诗篇在圣课的常规部分中被赋予如此光荣的固定位置。在邀请诗篇之后，由一首赞美诗来结束申正经的第一段。

100

紧随其后是三次夜祷，每一次的构成都相同。每一次夜祷都以三首诗篇开始（每首都有自己的交替圣咏），以三次功课结束（每次后接一首大应答圣咏）。诗篇

教皇乌尔班二世于 1095 年为克吕尼的修道院教堂的主祭坛祝圣（一份巴黎法国国家图书馆收藏的手抄本）



与功课之间分别有一首短诗、《我们的父》[*Pater noster*]、一次赦罪 [absolution] 和一次感恩祈福 [blessing]。作为夜祷中重要的音乐事项，是九首诗篇及其交替圣咏和九首紧随功课之后的应答圣咏。在《通用本》中，每一次夜祷之后的交替圣咏按照一至三编号，而功课和应答圣咏则连续地从一到九编号，这样做似乎并无特殊原因。

在作为具体节庆特用的交替圣咏和夜祷后的应答圣咏之后，是所谓的谢神赞美诗《我们赞美你上帝》[*Te Deum laudamus*]，即《感恩赞》，LU，第 1832 页）完成了星期日和节庆的申正经特有的圣咏。中世纪申正经的结构形式见表 7。需要注意的是，现今的实践去掉了第九首应答圣咏而代之以《感恩赞》，比古代形式有略微压缩。但是，如果在耶稣受难周和为亡者施行的追思圣课中，则需要去掉《感恩赞》，复之以应答圣咏。

表 7：申正经的结构

《我们的父》《万福，玛利亚》《信经》

短诗

《神啊，求你快快搭救我》

邀请诗篇：诗篇 94（95）

赞美诗

第一夜祷

三首带各自交替圣咏的诗篇	（1-3）
三次功课，每一次后接一首大应答圣咏	（1-3）

第二夜祷

三首带各自交替圣咏的诗篇	（1-3）
三次功课，每一次后接一首大应答圣咏	（4-6）

第三夜祷

三首带各自交替圣咏的诗篇	（1-3）
三次功课，每一次后接一首大应答圣咏	（7-9）

《感恩赞》（星期天和节庆）

短诗

祈祷

《让我们称颂主》

作为对申正经形式的总结，需要注意：它在不那么重要的场合可能会被大幅压缩。这些次要的节庆可能仅仅含有三次功课（而不是像更为隆重的节庆那样有九次功课）或者一台夜祷。而节庆的规格有时在教会历中确实也以其申正经功课的数量来指示。在这方面，申正经比其他圣课都更具结构灵活性和易变性。

101

非常遗憾的是，由于申正经的音乐比其他圣课更为丰富和多变，因此也就没有多少现成的例子可供分析。在为日课准备的《交替圣咏集》中完全没有涉及申正经，而《通用本》中也仅含有八个节庆的申正经。[5]

即便是这样几个少数的例证，也充分显示出作为申正经形式特征的高度灵活性。只有圣诞节和基督圣体节的圣事完全依照表 7 所给出的结构程式，只是以《感恩赞》替代了第九应答圣咏。受难周中进行的三次圣事取消了邀请诗篇和赞美诗，直接从第一夜祷的第一首交替圣咏开始。在这些天同时被取消的还有《感恩赞》。到了复活节的星期天，邀请诗篇和《感恩赞》又同时出现了，但还是没有赞美诗，并且只有一次夜祷。逾越节也只含有一次夜祷，以《感恩赞》替代第三应答圣咏作结，但申正经的开头部分是齐全的。因此我们可以认为，含有一次夜祷是申正经的常规形式。在亡人追思圣课中的申正经只缺少一首赞美诗和《感恩赞》。不过在某些场合，究竟是施行一次还是三次夜祷也是可以选择的（见 LU，第 1779 页）。要说清圣事是如何变化以适应不同的礼仪要求，是有些困难的。

根据前面对于圣课的讨论可知：诗篇乃是仪式经文的主要来源。事实上，全

5. 为了便于观察申正经的形式及其配乐，这里列出了《通用本》中提到的八个实例（括号里的数字是含有“重建的基督受难周圣礼的”《通用本》后来版本中页码）。

圣诞节［Nativity］	368–392
濯足节［Maundy Thursday，译者按：即复活节前星期四］	621–646（626–651）
受难日［Good Friday］	665–688（688–712）
基督复活日［Holy Saturday］	713–733（752–773）
复活节［Easter］	765–777（已删除）
圣灵降临节或五旬节［Pentecost］	863–876
圣体节［Corpus Christi］	917–939
亡人追思日课［Office for the Dead］	1779–1799

部一百五十首诗篇在日课中会每周被唱一遍。在每一种圣事里，诗篇最先是按照顺序编号被使用的；但在许多节庆中，那些内容上被认为更吻合的常常被用来替代原先的按顺序应用的篇目。除此之外，按照顺序演唱诗篇的传统还是被严格坚守着。

正如我们在第三章中所见，诗篇和短诗曲是以吟诵程式或与八种教会调式匹配的歌调来演唱的。但是为某一诗篇选择一个歌调却与其文本或礼仪地位并无关联。这种选择完全取决于为诗篇或短诗曲配唱的交替圣咏的调式。因此，我们必须将注意力转向规范和润饰着圣课诗篇歌的自由旋律上面。 102

圣课中自由旋律的类型：交替圣咏

如果我们将交替圣咏引入西方教会归功于圣安布罗斯（见第二章），我们还是不知道当初的诗篇是怎样以交替地组或合唱队来演唱的。半行［half-verse］的诗句可以被不带任何附加内容地交替轮唱。然而，在交替诗篇歌的早期历史上，将配以自由旋律的文本交替并与诗篇辞句混用的做法似乎是一种习惯。这种带有歌词文本的自由旋律当时就被称为一首交替圣咏［*antiphon*］。很显然，交替圣咏除了在诗篇的开头与结尾出现外，也在每一行诗或每一对诗行之后被唱。这样一来就形成了如下的结构形式：

$A\ V_1\ A\ V_2\ A$ 等等；或 $A\ V_{1\text{-}2}\ A\ V_{3\text{-}4}\ A$ 等等 .

这种程式的一个例证现今仍在为邀请诗篇长大的诗行所用。在每一诗行后，邀请交替圣咏的全部或部分都会被反复颂唱。此外，在开头与结尾还有交替圣咏的再次反复。作为一个完整的例证，我们举出圣诞节邀请诗篇（LU，第 368 页）。在下面的图示中，A_1 和 A_2 分别代表交替圣咏的两个部分；D 代表《小光荣颂》，通常附着于全部诗篇或短诗曲之后。

A_1A_2 :‖ $V_1\ A_1A_2\ V_2\ A_2\ V_3\ A_1A_2\ V_4\ A_2\ V_5\ A_1A_2$ D $A_2\ A_1A_2$

显然，要以此种方式唱完全部诗篇需要耗费巨量时间，甚至超过了修道院所能接受的极限。作为折中，仅在日课诗篇或短诗曲的开头和结尾咏唱交替圣咏逐渐成为习惯。而现今更为常见的压缩方式是：在开头只唱交替圣咏的起句（开头词语和句子，直到“*”为止），而在结尾歌唱交替圣咏的全曲。这种为仪式学和音乐学学者所痛恨的做法失去了全部的语法和音乐意义。尽管这一野蛮行径在1960年7月25日得到了教皇通谕的承认（见LU，1961年版，lxi页），但在《通用本》的许多地方依然被指出以示区别。

只要从交替圣咏在圣课中出现的频率就可以推测，它们的数量要远远超过别的类型的圣咏。中世纪文献中的交替圣咏汗牛充栋，至今还有上千首被使用。这样庞大的数量使我们很难对其进行风格特征的分类与总结，但有一点是其共性，即：交替圣咏是所有自由旋律的圣咏类型中最为短小和简朴的。有许多曲调几乎是纯音节式的，偶尔点缀着一些双音的纽姆，例如《义人要发旺如棕树》[*Justus ut palma*]（谱例IV-1）的配乐。即使是在最庄重的节庆场合，诗篇交替圣咏的风格也很少发生变化。而为《称颂我主以色列之神》和《圣母颂歌》配乐的交替圣咏则不那么典型，其规模较大，也比较华丽，较为接近某些节庆中充分发展的纽姆风格。[6] 但作为一个类型，交替圣咏有理由被视作是按照素歌最基本的形式原则制作的。

103

谱例IV-1：交替圣咏《义人要发旺如棕树》[7]



Ju-stus ut pal - ma flo - re-bit: sic-ut ce-drus Li - ba-ni mul - ti-pli - ca-bi - tur.

义人要发旺如棕树，生长如黎巴嫩的香柏树。——《诗篇》91（92）：12

交替圣咏最为有趣的一个方面，是它们的旋律和诗篇歌调的关联，后者为前者提供了一种框架。当交替圣咏和别的圣咏开始被按照调式进行归类后，又依照它们所使用的诗篇歌调的终结终止予以进一步分类。由于这种终止型的设计本身是为了流畅自然地交替圣咏的反复，所以也不用吃惊为何众多交替圣咏都采用相

6. 一定程度的装饰性可以从五旬节后的星期六的《圣母颂歌》的系列交替圣咏中得到印证。这些圣咏按照习惯被《通用本》汇集在一处（LU，第986–997页）。

7. 依据：Wagner，*Einführung*，第3卷，第11页。

同的旋律音型开始。即使是对于那些只带有一个终止型的歌调而言，交替圣咏的分组也可以根据它们的开始旋律建立起来。中世纪的理论家已经清楚地意识到了这种关联性，而现代学者的研究也表明：从数以千计的交替圣咏中可以提炼出大约五十个“主题”。一般而论，我们可以认为：在某一调式中交替圣咏的数目与不同主题的数目的比例，和不同终止型的数量与其所对应的诗篇歌调数量之比是相类的。[8]

104

在不再讨论交替圣咏之前，我们还需提到几个失去了其原先礼仪功能的例子。这种情形在赞美经和晚课经的短诗曲之后最为常见。在这些时候，被一些更为庄严隆重的节庆所取代的节日正好落在了被一首交替圣咏、短诗和祈祷来“纪念”的同一天上。而交替圣咏本是独立的。它们通常是《称颂我主以色列之神》和《圣母颂歌》所用的交替圣咏，拥有更为重要的、不可分割的节庆功能。[9]例如，《这位圣徒》[*Iste sanctus*] 既作为殉道者的纪念交替圣咏（LU，第 262 页），又作为一位殉道者的普通祭礼 [Common of One Martyr] 中的《圣母颂歌》的交替圣咏出现（LU，第 1123 页）。就其本身而言，这些交替圣咏并无任何新意，但它们作为独立的圣咏的使用却饶有趣味，因为它们代表了交替诗篇歌解体的最后阶段，这一阶段我们还会在论及弥撒圣咏时遇到。

比较特殊的情形存在于真福童贞女玛利亚的四首交替圣咏中：《养育救世主的母亲》[*Alma Redemptoris Mater*]；《万福，天国的女王》[*Ave Regina caelorum*]；《欢乐吧，天国的女王》[*Regina caeli laetare*] 和《安慰，女王》[*Salve, Regina*]。[10] 这些曲目产生于十一世纪及以后，是那个惊人的高产时代遗留在圣课礼仪中为数不多的圣咏中的几首。一开始，这些圣咏被作为常规的交替圣咏来使用，但很快就失去了和诗篇歌之间的联系。到十三世纪时，它们已和今日一样被用来结束圣课了，而不管是否有分开的合唱队。

从第三章所引用的《养育救世主的母亲》的例子可以知道，玛利亚交替圣咏

---

8. 参见：Apel，GC，第 394–404 页。在附录 A 的第二部分中可以发现对于现代圣咏书指示每一首交替圣咏所用的终止型的方式的解释。

9. 这方面的例子可见于 LU，第 262–262[11]（诸圣节常规祭典）和第 1080–1110 页（第一等级的周日节庆祭典）。

10. 见 LU，第 273–276 页。

在风格上迥异于更古老的日课交替圣咏。不仅由于前者的歌词更为长大，还由于其配乐更为华丽，有着更宽的音域、更明显地对于调式组织的强调、甚至还有局部的花唱——这在《欢乐吧，天国的女王》中体现得尤其明显。毫无疑问，正是这种“现代性”为玛利亚交替圣咏赢得了在礼拜仪式中的显赫地位，并使其获得了从中世纪到文艺复兴时期作曲家们的青睐。这些曲调的歌词文本被不断地给予多声部配乐，而旋律本身则成为许多多声部弥撒套曲的基础。

文艺复兴时期的作曲家们明显地更为偏爱《万福，天国的女王》和《安慰，女王》，尽管也并未完全忽视其他两首。不过在中世纪晚期，《养育救世主的母亲》似乎受到最热烈的欢迎。这首歌词出自赫尔曼努斯 · 康塔克图斯［Hermannus Contractus］（1013—1054）之手，可能是最为古老和在中世纪最为流行的玛利亚交替圣咏。

105 能够从中世纪的视角体现《养育救世主的母亲》之受欢迎的最为动人的证据，兴许是乔叟在《修道院故事集》［*The Prioress's Tale*］中所赋予它的重要角色，这为我们描绘了饶有趣味的音乐场景。一般而言，乔叟称圣咏为“交替歌”［antiphon］，但他有一次也用了 *anthem*（antym）［即英语的“圣歌”］这个术语。而令人吃惊的是，这个词只是 *antiphon* 一词的英语讹写。在宗教改革运动兴起前，该词主要用以指称像玛利亚交替圣歌这种独立的圣咏（包括其单声和多声形式）。很可能是因为这个原因，带有英文章节标题的《通用本》将玛利亚交替圣咏称为“真福童贞女玛利亚的圣歌［Anthems］”。在此，我们瞥见了新教圣歌从简朴的格里高利交替圣咏中发展而来的历史瞬间。

大应答圣咏

我们从自由旋律的最简单的类型——日课的交替圣咏，转向最为复杂的类型——大应答圣咏。应答诗篇歌的独唱部分和合唱交替歌的简谱特性形成了最为尖锐的风格对比。随着应和的演唱者从会众变为合唱队，而后者变得越来越技巧老练，应答部分本身也越来越华丽精细。最后，正如我们现今所见的许多应答圣咏那样，在合唱队的应答与独唱诗篇词句之间已经没有明显的风格区分了。而这

些诗句正如我们所知，最初是以应答歌调来唱的，但这些歌调的起句和终止程式是如此具有装饰性，以至于只有最长大的诗句才能对这些吟诵音进行延伸性的处理。还有一些相同的程式重复出现在合唱队的应答歌唱中。最终，这些诗句本身开始被配以自由创作的旋律了。

应答诗篇歌的独唱装饰似乎造就了一种将其置于可控的规模的方法，这不同于我们在交替诗篇歌中观察到的情形。这种方法不是缩减圣咏反复的次数，而是将诗篇本身压缩为一个单独的诗句。《小光荣颂》很明显并非应答圣咏的原始的部分，而是后来添加的，很可能是对交替诗篇歌的模拟。即使这样，也只有《小光荣颂》的前半部分被使用——荣耀归于圣父、圣子和圣灵［*Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto*］——而且只为每一夜祷的最后一首应答圣咏和现今被抑制了规模的晚课经应答圣咏所用。

由此，我们发现两种形式的应答圣咏：一种由［合唱］应答和［独唱］诗句构成；



一部十三世纪的《交替圣咏集》的首页，从基督降临节的圣课圣咏开始并包含大应答圣咏《我从远处寻来》［*Aspiciens a longe*］（卡尔斯鲁厄巴登州立图书馆［Badische Landesbibliothek］藏）

一种由应答、诗句和《小光荣颂》的一半构成。不过，要将这些要素整合进一个

106 固定的套路并非易事。因为应答圣咏通常比交替圣咏含有更长的经文歌词，而且一般倾向于分出三个起讫明确的音乐乐段（尽管有的可能有四段，而有的可能只有两段）。整个应答圣咏在诗篇辞句之前咏唱，但按照规定，只有其最后一段在诗篇辞句和《小光荣颂》之后才反复。我们将应答圣咏及其内部构成缩写为 R_{abc}，将诗篇辞句和《小光荣颂》分别简写为 V 和 D，就可以合理清楚地勾勒出应答圣咏的基本结构形式。下表中的每一种结构形式的例证都引自《通用本》中的应答圣咏曲目。

1. 应答和诗句形式

   A. R_{abc} V R_c

      《哦，伟大的神秘》[*O magnum mysterium*]，第 382 页。

   B. R_{abc} V R_c R_{abc}

      《我的一个门徒》[*Unus ex discipulis meis*]，第 640 页（新版第 645 页）。

2. 应答、诗句和《小光荣颂》的形式

   A. R_{ab} V R_b D R_b

      《你看见了谁？》[*Quem vidistis*]，第 377 页。

   B. R_{abc} V R_c D R_{abc}

      《今天对于我们》[*Hodie nobis*]，第 375 页。

3. 三段诗句的形式

   R_{abc} V_1 R_c V_2 R_c V_3 R_{abc}

   《主啊，解放我》[*Libera me, Domine*]，第 1767 页。

107 这些形式在申正经礼仪中的使用，很大程度上取决于应答圣咏的位置。第一种形式的 A 型一般用于每一次夜祷的头两首应答圣咏，而带光荣颂的 2. A 型则用于第三首应答圣咏。不过，对于第三次夜祷而言，如果用《感恩赞》替换了第九应答圣咏，2. A 型就会出现在第八的位置。圣诞节和复活节的第一组应答圣咏也通过附加光荣颂和不同寻常地在结束时重复整首应答圣咏来获取更大的重要性（2. B 型）。无论是《小光荣颂》还是《感恩赞》都不会出现在受难周的申正经中（周

四、周五和周六），但 1. B 型区分出了这三天的第三、第六和第九应答圣咏。对于亡者追思圣课中的应答圣咏而言，《小光荣颂》同样是不适合的，但一种特别的手法突出了每一次夜祷中最后一首应答圣咏的重要性。[11] 在原本是《小光荣颂》的位置，出现了一个完整的第二诗句，总是伴以相同的歌词："给他们永恒的休息，哦主啊，愿光明从此永远照耀他们"［*Requiem aeternam dona eis Domine: et lux perpetua luceat eis*］。从形式上看，这些应答圣咏和带《小光荣颂》的 2. A 型的结构并无二致。

最后，我们来看看应答圣咏中的特例《主啊，解放我》［*Libera me*］（上列的第三种形式）。这里比带光荣颂的应答圣咏更为独特的是，我们发现了应答诗篇歌的更古老的结构手法的某种遗制：独唱的几个诗行或一首完整的诗篇与合唱应答部分轮流交替。我们今日所知的《主啊，解放我》的结构细部并不完全准确地吻合这种早期实践，但其基本的结构原则是非常清晰的。《主啊，解放我》并不是一首申正经的应答圣咏，而是在追荐死者的弥撒之后的赦罪仪式中使用的。因此，不用为发现其第三诗句的文本又是《永恒的休息》而吃惊。为这一应答圣咏而创作的多声部音乐在十六世纪的安魂弥撒中屡见不鲜，其中还包括维多利亚*的两部；而到了十九世纪，威尔第还在他的《安魂曲》中延续了这一实践。

应答圣咏的自由旋律

将大应答圣咏的应答部分称之为"自由旋律"在一定程度上是误导，因为它们中的许多是联句技术的明确范例。这一技术在这里比在交替圣咏中体现得更为清晰，这主要是由于前者较长的歌词和总体上纽姆式的音乐风格使旋律程式更易识别之故。调整不同长度的歌词文本，使之相互协调，既可以在各应答圣咏中普遍存在、很少变化的标准旋律程式确立前，也可以在其确立之后进行。此外，标准程式有时也会进入自由创作的诗句中，例如应答歌调的终止程式有时也出现在

---

11. LU，第 1787、1792-1793、1798-1799 页。

* 译者注：维多利亚（Victoria）是文艺复兴时期与帕莱斯特里那齐名的西班牙天主教音乐家。

108　合唱应答部分中。这两个部分原有的风格对立由此变得难以区分了。

我们在这里不可能对应答圣咏（或者其他类型的圣咏）中的联句进行深入的研究。我们还需要将各个调式的应答圣咏作为相互关系疏密有差的家族来加以审视。而这样的研究也必定是长篇大论、极其复杂的，阿佩尔对于调式 2 和调式 8 的应答圣咏的标准乐句分析即是典型。[12] 在此，我们来检视一下作为整体的应答圣咏的基本旋律风格特点。

一般而言，大应答圣咏采用纽姆式风格，在旋律进行中这里那里地散落着一些相对短小的花唱。一个旋律的整体音域通常为九度或更多，但标准的乐句只是在五度或六度的较窄音区中运动，并以级进为主。而另一方面，原创旋律（或者很少有联句痕迹的旋律）则十分常见。个别乐句倾向于更宽的音域和某种程度上说更为华丽的句法，并含有更大幅度和更多的跳进以及在总体音域内迅速拉动的旋律音型。

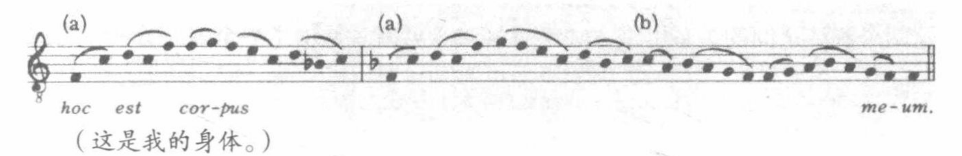
对应答圣咏的风格演进迄今还没有令所有人都满意的描述，我们也不能断言一个原创旋律就一定比一个联句而成的旋律在年代上更近些。然而，似乎可以看到一个在独唱诗句中不断抛弃应答歌调和在合唱应答中更多运用自由素材的大致趋向。作为一个或许与之相关的进展，在某些应答圣咏中较长的花唱出现于接近应答部分结束之处。在《通用本》中并无太多此类花腔可供研究，但在基督圣体节的应答圣咏里确实存在一些实例。[13] 为了进一步说明，我们可以引用《他们正在吃》（*Coenantibus illis*；LU，第 931 页）的应答部分的最后一句。尤其使人震惊的是，音乐在“这是身体”［hoc est corpus］上的运动极为大胆地以很少几个音覆盖了一个九度的音程（谱例 IV-2）。而同样引人注目的是，该音型的重复运用造成了一个纯粹的音乐曲式（*aab*）。我们在弥撒的奉献经和阿里路亚中还会遇到与此次相似的例子。

---

12. Apel，GC，第 332 页起。笔者将在一篇后续的论文中讨论和说明这些句式在调式 2 的三首应答圣咏及在一首被假定是“自由的”应答圣咏中的用法。［译者按：作者似乎并未写成这篇论文，他在本书完成之后，只写过一篇有关《老霍尔藏稿》中的成对弥撒乐章的论文。参见：《新格罗夫音乐和音乐家词典》第二版（2001 年）“Richard Hoppin”词条所附霍平著述编目。］

13. LU，第 926–939 页。尤其注意第 2、4、6、7 各首。

谱例 IV-2：基督圣体节申正经第四应答圣咏的应答部分的结尾（LU，第 932 页）



（这是我的身体。）

谱例 IV-2 中的花唱相对比较短小，但是在一些应答圣咏中，其华丽的程度可以达到不可思议之长。大多数此类较长的花唱（被称为应答圣咏的 *neumata*）[纽玛他]（*neuma* 一词的单数形式）在现代圣咏书中遭到了猛烈删减，甚至被完全去除。它们中的许多很明显是被插入到已有的应答圣咏中，以增加重要节庆圣咏的庄重感。因此，应答圣咏“纽玛他”实际是一种附加段，有关它们的后续研究必须放在附加段及其相关形式的专章里进行。 109

短应答圣咏

为了叙述完整，我们不能忽略在小日课和夜课经的诗章后咏唱的短应答圣咏。就《通用本》中的所见而论，这一类圣咏并无太多音乐趣味，但它们其实也并不能代表短应答圣咏在中世纪的真实状况。有三首固定的旋律，一首共“全年”使用，一首用于基督降临节，一首用于复活节期（LU，第 229–230 页）。而通过换词，不同歌词文本都可根据时令日和圣徒日的需要来配合咏唱。从本质上说，这三首曲调都是装饰性的吟诵程式，证明了短应答圣咏是从诗篇歌的实践中分离而出的。或许它们最重要的特点在于保留了不规则的、很可能十分古老但又一直处于运用中的吟诵程式。

在阿佩尔看来，某些特殊的圣咏旋律“似乎只属于某一单独的歌词”。[14] 对于全年中星期日的辰时经的短应答圣咏《向着我的心》（*Inclina cor meum*；LU，第 237 页）而言确乎如此。不过，这并非三首基本曲调之一，尽管也是一首装饰性的吟诵程式。但是与阿佩尔所论相反，《战争的使者》（*Erue a framea*；LU，

14. Apel，GC，第 245 页。

第 239 页）却并无一首专门的曲调，其配乐是一个全年用基本曲调的改写版。这两个旋律之间的关系可见 AMM 的 No.3，后者还提供了一个短应答圣咏的结构图示。

《神子基督》[*Christe Fili Dei*] 采用的是带光荣颂的应答圣咏所常见的结构形式：

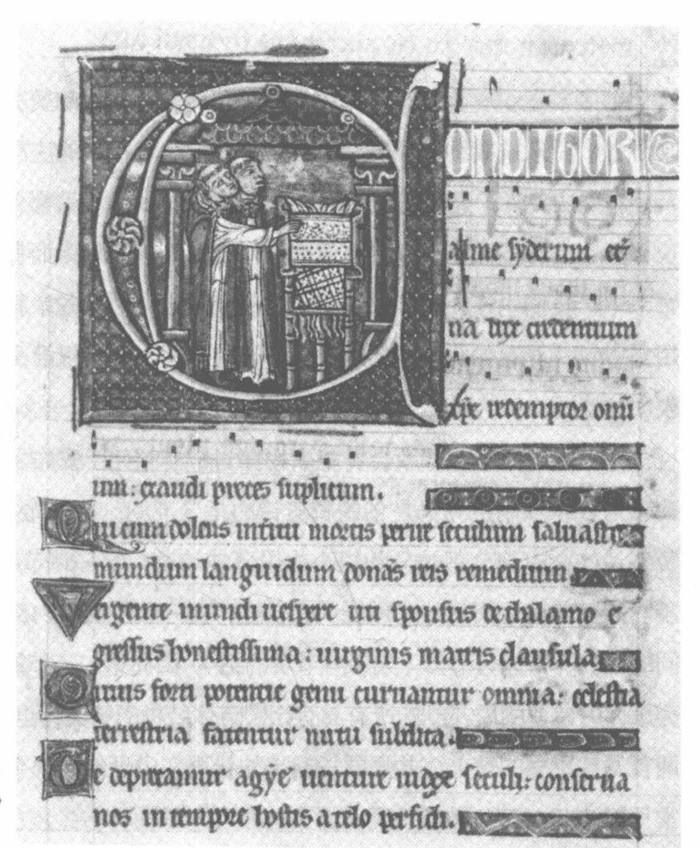
R_{ab} R_{ab} V R_b D R_{ab}

显然，大、小应答圣咏都遵循着相同的结构程式，甚至在只使用《小光荣颂》的前半段方面都保持一致。短应答圣咏更多反复的特质无疑是由于其自身体量的极其短小造成的。不过，所有的反复都被分配给了小日课中最短小者：午时经和申初经，有时还有辰时经。一首带有独唱诗篇辞句和《小光荣颂》的短应答圣咏的形式因此可简化为R V D（例如LU第243页的例子）。而且在《战争的使者》和所有属于哀恸期的短应答圣咏中，《小光荣颂》都要去掉。这样一来，其形式——R_{ab} V R_b R_{ab}——就与受难周的大应答圣咏的1. B型一致了（见第110页）。二者的区别，仅在于长度不同和音乐风格的对比上。

110

赞美诗

伟大的宗教通常会激发出狂热的信念，并以崇奉的歌曲和祈祷来加以表现。基督教过去是、现在仍然是这一规律的体现者。无论东方还是西方的教会，几乎从一开始其信徒们就创制出了浩如烟海的宗教诗歌。在中世纪时期产生的数以千计的拉丁宗教诗都可以被纳入宽泛的赞美诗的范畴。考虑到这样巨大的数量，赞美诗在西部教会的圣课仪式中所扮演的角色必定是举足轻重的。正如我们所见，在每一种日课中都有一首赞美诗被唱，但这并不代表在现今使用中的赞美诗的数量。一首诗可以服务于许多个场合，也可以在全年大多数时候的同一圣事中使用。因此，《通用本》包含大约八十首赞美诗，而完整的供日课使用的《交替圣咏集》则只有四十多首。教会对于它最丰富的宝藏之一竟然如此不屑于保存，实在令人



一份十三世纪法国拉昂［Laon］手抄本中的圣课赞美诗《美丽星辰的造主》［*Conditor alme siderum*］

费解。

不过从一开始，教会就在拥护和反对赞美诗的争议之间摇摆。这种不稳定性似乎就是两派彼此对立的观点作用的结果。一方面，诺斯替教和其他异端教派对赞美诗的运用强化了某些正统派认为只有《圣经》文本才能进入礼拜仪式的保守信念。与此同时，另一些教会人士又意识到赞美诗的流行与其动人效果对于传播正统的规训也是有用的。这样一来，大公会议一会儿禁止颂唱赞美诗，一会儿又谴责那些禁止唱赞美诗的主教。这种矛盾局面对东正教教会影响不大，赞美诗在那里的礼拜仪式中迅速获得了永久性的显赫地位。而在西部天主教会，情形就是两样了。正当安布罗斯引进拉丁语赞美诗时，劳狄希亚公会议［Council of Laodicea］（约 360—381 年）却禁止其使用。这一教令虽并未断绝赞美诗的创制和演唱，但却在许多世纪里严重影响了它们在罗马礼仪中的官方地位的确立。不过还需注意，罗马在接受那些已经通行的实践方面，通常比西部基督教会的

111 其他地区要迟缓。无疑，作为个体宗教情绪表达手段的赞美诗的普遍盛行也要归功于它们后来被接纳进了罗马教会严肃而缺少人情味的庄严仪式之中。除去少数几个特殊庆典外（尤其是在受难周中），赞美诗从未在弥撒的礼仪中获得正式的地位，而它们在圣课中的位置也通常是作为诗篇歌的附庸而存在的。因而在随后的章节中，我们也许会惊异于发现赞美诗及其相关形式的宗教诗歌在中世纪音乐的历史中竟然占有如此重要的地位。不过在这里，我们只涉及赞美诗出现在日课礼仪中的情况。

任何关于拉丁西部教会赞美歌的探讨都必须始于安布罗斯，因为他所确立的诗歌与音乐形制至今仍是创制赞美诗的指导准则。从安布罗斯的时代直至今日，赞美诗的文本部分都被分为短小的段落或诗节，每一诗节都有相同的诗体结构。不同的赞美诗之间其结构可能大相径庭，但一首赞美诗内部的所有诗节都有着相同的行数、格律与节奏（如果有节奏的话）。因此第一诗节的旋律其实是不断反复为后面的诗节所用。同理,所有具有相同诗体结构的赞美诗也可以用同一旋律来唱，112 两首乃至更多的赞美诗共用同一旋律的状况在中世纪和现今的赞美诗诗集中都是常见的。

而有些出人意表的是不同旋律配同一歌词的实践，在这方面赞美诗不同于基于诗篇歌的素歌的所有类型。我们已经知道像《义人要发旺如棕树》这样的《圣经》文本可能有好几个不同的配乐。而这些配乐的形式与风格由这一圣咏所施用的不同的礼仪场合来决定。而在同一礼仪类型（例如交替圣咏）中，同一文本很少拥有一个以上的曲调。但许多赞美诗，却似乎与任何单个旋律绝无关联。或许在《通用本》中最引人注目的例子是周日夜课经的赞美诗《我们在日落前祈求你》[*Te lucis ante terminum*]。《通用本》为这首赞美诗提供了不下十二首圣咏旋律,“根据季节和节庆而随时变换”。[15] 别的赞美诗可能没有这样充足的曲调库，但出现在中世纪文献中有着相同的配乐的文本终究是少数。可能出于不同的原因，弥撒的常规部分的文本也会有不同的配乐（见第五章）。不过对于赞美诗而言，同一首曲调不能用于大量不同的文本。赞美诗大约是唯一一种独立的文本与旋律可以自由交换的素歌类型。

---

15. LU，第 266 页。这些旋律中的四首出现在第 266–269 页。

赞美诗的另一特征，即歌词与音乐之间松散的联系很可能是由于其在礼仪中的附属位置所确立的，甚至与其半流行［semipopular］的渊源有关。遗憾得很，我们对于最早的赞美诗旋律一无所知。除极少数例外，我们现今所知的、以精确的记谱出现的旋律直到十一世纪甚至更晚才出现。试图重构安布罗斯时代的赞美诗音乐只能是一种猜测，而且必须首先基于文本的诗歌格律。

安布罗斯所用的诗体是四音步短长格［iambic tetrameters］，即：以短、长音节构成的四个音组或音步来构成诗行：U – U – U – U – 。一个完整的诗歌文本一般包括八个诗节，每节四行。根据奥古斯丁的证言，有四首这样的文本可以确定归属在安布罗斯的名下：*Aeterne rerum Conditor*、*Deus Creator omnium*、*Iam surgit hora tertia* 和 *Veni Redemptor gentium*。[16] 但只有其中第一首保留在罗马礼仪之中（星期天的赞美经使用），我们以此来说明文本与赞美诗旋律结合时出现的诸多问题。

113

《永恒的造物主》中的第一个旋律（AMM，No. 4）现今见于罗马交替圣咏集中（赞美诗却不见于《通用本》)。这是一个简朴的音节式的曲调，按照索莱姆僧侣的理论，应该一音节对一音符的歌唱。第二个旋律同样简朴，但被以三拍子来配置，每一音符的时值对应着歌词音节的长短。当然，这个有量版本的权威性无法证实，但完全有理由相信：安布罗斯希望他的赞美诗按照规整的节拍来演唱。毕竟，它们都是为集会的信徒们而制作的，必须便于记忆和歌唱。将音乐和诗歌的节拍对应起来，尤其是音节式音乐风格和诗节式诗体相结合时，将会大大有助于达到这些目的。

我们对于基督纪元第一个千年内的民歌和流行音乐，除了能肯定它们存在之外，也几乎一无所知。我们可以假定：这种民间音乐必定风格简朴而富于节奏性。早期的赞美诗完全有可能使用一些耳熟能详的世俗旋律来咏唱，这种做法在稍后的音乐史上也屡见不鲜。对世俗或类似音乐的使用，可以很好地解释为何中世纪早期存在大量攻击赞美诗音调的敌意。不管怎样，被教会保存的简朴的赞美诗音调可能是我们能获得的最接近那个时代的世俗旋律的遗存。

安布罗斯较为严格地保留了古典拉丁诗学的长短音节律，这使得他的赞美诗

16.《永恒的造物主》《造物主真神》《现在第三时临了》和《来啊，人民的救主》。

很自然落入了三拍子。不过，即使在安布罗斯那个时代，拉丁语重音的基础已经从短长格向轻重格蜕化了，而这两个系统并非总是一一对应的。这一现象可以从《永恒的造物主》的第二行窥见：这里文本中指示的重音却落在了短时值音符上。无论这两个重音体系之间的冲突是否让后来的诗人头疼，也无论他们比安布罗斯更在意、或更不在意这一问题，他们的赞美诗常常拙于严格规范地保持某一诗律。这种格律上的误差可能因其能避免单调千篇一律而得到允许，但也暗示：诗人们最关心的其实只是确保每一诗行中音节数量的正确。早期中世纪赞美诗的作者们完全有可能知道被称为等音节［*isosyllabism*］（每一诗行音节数量相等）的构成原则。圣厄弗冷［St. Ephraim］（306—373）的叙利亚语赞美诗为了等音节构成大量摒弃了长短格的诗法；而更晚一些，正如我们将要看到的，这一原则也决定性地影响了法语诗歌的形成。

作为以上所勾勒的这一历史进程的后果，要为更晚一些的赞美诗文本选择一种规范的音乐节拍就变得极端困难了。诗学上的节拍多样化打乱了音乐的体制，重音的位置在不同诗节之间可能变化无常。并且，当质量重音（强和弱）被普遍接受后，中世纪的歌唱者们在演唱时完全可以无视长短音节的格律，正如《通用本》在今日行之若素的那样。这样，我们又回到了格里高利圣咏的节奏型态的老问题上，这里面充满了危险的不确定性。实际情况很可能是，赞美诗旋律也经历了与其他素歌类似的命运：为了造成无差别的均衡的音符进行而牺牲了本来有的长短时值。这个问题的解决——很容易但并不特别有趣——消除了用同一个曲调为同一首赞美诗的不同诗节甚至不同的赞美诗配乐的困境。诗体系统以及偏离正常的格律变得不再重要。只需保持每一诗行的正确音节数量即可，而旋律被稍加改动后甚至可以适应对这一原则的偶尔偏离。

114

许多较晚赞美诗曲调的音乐风格也表明，以各音符均匀时值来演唱已是大势所趋。在为《永恒的造物主》的音节式配乐中（AMM，No. 4），我们可以发现许多一个音节配唱两个、三个甚至更多音符的纽姆的旋律。这种我们在弥撒的圣咏中还会遇见的装饰类型，很显然是演唱任务从大量信众转给经过训练的合唱队或一群教士后的产物。作为这种更具装饰性风格的例证，我们可以引用现今为行进赞美诗《国王的旗帜向前进》［*Vexilla Regis prodeunt*］配唱的曲调来加以说明（谱例 IV-3）。这首赞美诗有两个方面需要注意：第二诗行中（“十字架闪耀”［Fúlget

Crúcis]）明显的音节倾向偏离了其他诗行中的短长格诗体；重（或长）音节上的音符从一个到五个不等。很明显，由文本问题造成的节拍表现的困难在急剧增加，旋律中的装饰音型是一种解决的途径。三拍子也可以被运用，而短音节除了在曲末之外很少拥有一个以上的音符似乎也值得重视。但这并非所有装饰性赞美诗的真实状况，它们中的许多都接近纽姆式风格，并和一些散文文本一起出现。甚至有可能通过掩饰文本的诗体结构，再加上音符时值均等的演唱消除了反对赞美诗的主要理由之一，使之最终获得了罗马教会的接纳。不过，以上均出自推测。和素歌的其他类型一样，赞美诗的节奏演绎问题必将永远处于争议之中。

最后还要对赞美诗旋律的形式说上几句。由于四行诗节最为赞美诗文本所常用，因而其音乐也通常由四个分开的乐句构成。对于大多数旋律而言，这些乐句是不同的，可图示为：*abcd*。这一曲体是如此常见，有时候甚至被称为“赞美诗曲体”[*hymn form*]，《永恒的造物主》（AMM，No. 4）的第一个曲调是明证。有量曲调亦为 *abcd* 形式，但其第一、第二和第四句被一种音乐韵律［ musical ryhme ］联系起来。实际上，以具有特征的终止型的反复来造成音乐韵律是中世纪音乐中最常用的结构手法之一。

谱例 IV-3：装饰性的赞美诗旋律（LU，第 575 页）



国王的旗帜向前进；十字架的神秘闪耀着；

生命因此遭受死亡；因为死亡获得重生。

第一眼看去,《国王的旗帜向前进》(谱例 IV-3)的曲调也呈现出 *abcd* 的形态。但仔细检视后就会发现，第二句和第四句在八个音节的后六个上是相同的。全部或部分乐句的再现在赞美诗旋律中也是常见的。最常见的反复程式是 *abca*，但诸如 *aabc*、*abab*、*abcb* 和 *abba* 这样的结构也能找到。[17]

尽管在赞美诗中并不多见，这些再现性的曲体却具有重要意义。我们在非礼拜仪式和世俗的拉丁语歌曲以及特罗巴杜尔和特罗威尔的俗语歌曲中还会遇到它们。我们并不总是能够确定这些曲式的起源或者从这三类的单声部歌曲中梳理出它们的发展线索。事实上，这之中的每一类都曾影响过其他两类。无论如何，再现性结构在赞美诗曲调中的出现再一次暗示：它们距离那些我们已经永远失去了的古代民歌的传统并不很远。

---

17. 各种结构形式的赞美诗例证，可见 Apel，GC，第 427 页。

第五章
罗马教会的弥撒

纵观整个基督教的历史，对最后的晚餐——圣餐礼——的仪式化，成就了教会 116
最为重要和庄严的祭典。被称为基督血肉的圣餐仪式自身，构成了形式和名称多样的礼仪活动的核心要素。我们无需将自己卷入到东正教各派名目繁多的相关仪式之中，但应该对拉丁 *missa*［弥撒］的起源——英语称 *Mass*——进行简要的阐述。在很早的时候，对圣体的祭典也被称之为“奉献”［*offering*］或“牺牲”［*sacrifice*］，而在三至四世纪，它经常被简单地称为“主的”（*dominicum*）。奇怪的是，较为平淡的术语 *missa* 后来取代了这些更具描绘性的名称。这个词的含义仅为“解散”，出现在仪式结束时的套语“走吧，现在解散了”［*Ite, missa est*］，集会信徒闻此即结束圣事各自走开。显然，在四世纪末，这个术语既指集会的解散，亦指祭典的结束，而其在五世纪还适用于包括日课在内的所有的圣礼。不过逐渐地，*missa* 一词被局限于专指圣餐礼仪并取代了受罗马领导的基督教地区有关这一祭典的其他各种名称。

作为天主教圣礼中最为神圣的部分，罗马弥撒发展成为一种典礼性的祭祀并成为基督教文化的核心艺术成就。在这一成就中，音乐同样承担了极端重要的任务。确实，弥撒成为无数作曲家音乐创作的载体，其数量远远超过了其他礼仪。这对于中世纪和文艺复兴时期的音乐来说是毋庸置疑的；但弥撒配乐也并不局限于这些时代的素歌和多声部音乐。古老的经文不断给予从巴赫、贝多芬到斯特拉文斯基等众多作曲家创作的灵感。

为了理解弥撒的艺术进程对于素歌和多声部音乐的卓著贡献，让我们从一些细节来考察一下弥撒的基本结构。尽管弥撒的基本架构数百年来已经确立，但我们不能忘记，正如 J. A. 荣格曼所指出的那样，我们所面对的并非一个有着“任何



主祭者在祭坛上，旁边有两位助手。来自一部十四世纪初期的塞勒姆弥撒书（摩尔根图书馆［Morgan Library］藏）

117 自为的决定性和精密的预构性”的完成的艺术产品，而是一种活态事物，为此“千百年来说着各种语言的人们贡献了智慧”。[1]弥撒仪式不断发展的最近成就来自第二次梵蒂冈公会议（1962—1963）所承认的变化。因而，我们决不能将其视为一种形式完整固定、在各个时期不变的人为产物。

我们还需记得：即便是在某个特定的历史时期，弥撒仪式也可能并且确实是极具变化性的。即使是基本结构保持不变，一台主教弥撒［Pontifical Mass］——也就是由许多助手辅祭、一位主教主持的弥撒——无疑会比由单个神甫主持的弥撒要华丽繁复得多。其他的差异反映在教会年的季节变化、某个特殊日子的重要程度以及弥撒本身的功能上。例如，安魂弥撒就完全不同于在欢乐的节日举行的大弥撒。此外，集会的规模大小、辅祭的神职人员多少、是否出现受过训练的合唱队、举行仪式的场合的尺度和设施以及当地对于会众在仪式中所起作用的态度都会引起不同与差异。

---

1. J. A. Jungmann，*The Mass of the Roman Rite*，1，第 4 页。

在整个中世纪，除开为了造成弥撒仪式的礼仪统一性而进行时断时续的努力外，教会对于有意为之的实践上的差异表现得相当宽容。圣格里高利曾写道："只要信仰一致，不同的手法对教会并无损害。"而他的话在中世纪不断获得附和与共鸣。[2]直到十六世纪中叶举行特伦托公会议之际，中世纪以来日趋增长的奢侈场面才得到抑制，简洁、统一的弥撒礼仪在罗马天主教会全境大行其道。不过我们所要关注的不是被压制后的而是此前不断成长的弥撒，因而我们得将注意力转向基督纪元第一个千年中发展出的弥撒的形式。 118

弥撒的早期形制

我们确实不知道使徒们和原始基督教会是如何不断地以祝圣面包和葡萄酒的方式来实践基督的"作为对我的一种纪念"的教训。显然，他们一开始就将祭典和飨宴结合起来——犹太人的这种飨宴性仪式含有逾越节的祭典因素。后来，又加入将无酵饼祝圣并分食给在场的每一人的习惯。同样，这飨宴以每一位参加者喝下一杯祝圣后的葡萄酒作结。逾越节祭典的另一重要部分是歌唱赞美的诗篇［*Hallel*］，歌唱时，人们在桌上以"阿里路亚"［Alleluia］应和着每个半诗行［half-verse］。

随着基督教团体人数与日俱增，与飨宴的关联开始消失了，最后只剩下在特殊宗教圣事中被施行的圣餐礼。在这一过程中，这一新兴宗教的领导者自然地延续使用了那些他们所熟悉的犹太教信仰的仪式实践。保护献祭与祈祷的圣餐礼吸收了犹太教的程式，并使之适合基督教的需求。"阿门"［Amen］的应和语（意为诚心所愿）甚至也保留了希伯来语的形式而未被翻译。犹太教堂中的安息日圣事演变成了诵读圣经中的律令和预言的实践，并以歌唱充实其间。这些读经的环节构成了圣餐仪式之前的前弥撒部分的核心，后世弥撒礼仪的外廓由此趋于成形。

前弥撒通常由三次读经构成，但重点落在《新约》上，尤其是使徒书和福音书。尽管不同的礼仪在对经文的选择上千差万别，但最后一课却无一例外地来自福音

---

2. 前引书，第 98 页。

书，在其后是说教［布道］和祈祷。前两次读经均后接一首诗篇的应答咏唱。前弥撒的功能是二重的：为圣餐礼预备充满信仰的心灵，也提供有关基督教规训的指示。接受这些指示的慕道人被称为受诫者［*catechumens*］，因此前弥撒有时也被称为受诫者弥撒。在祈祷结束后，受诫者们也被解散了，只有真正的信徒才能分享圣餐。

119

圣餐仪式本身也是在特定祈祷文的伴随下施行的，这些祈祷文逐渐发展成了被称为"弥撒规训"［Canon of Mass］的不变形式。不过，它的开头是变化的，后成为了现在所称的"序祷"［Preface］。在很早的时候，就包含了来自《以赛亚书》的三呼圣哉的形式。[3]在此我们发现了又一个犹太人安息日圣事的因素，其经文被吸收、改编和延伸以适应基督教的需求。在这一圣咏及其赞美的祈祷之后，隐含着圣餐礼的面包和酒是献给上帝的牺牲的观念，而这又随之带来了领圣体祈祷前的奉献——原先用于奉献的礼物是动物和田野中产出的果实。我们在三世纪之初就可以发现对这种信徒的奉献的记录，而这一实践发展成了早期弥撒的重要环节：奉献行进［offertory procession］。这也开始了持续许多世纪的弥撒扩充与修饰的道路。为了使这一过程更加易懂，下面是公元三四世纪之际的弥撒结构的框架：

前弥撒或受诫者弥撒

序引性的祝福

第一课：先知书

应答诗篇

第二课：使徒书

应答诗篇

第三课：福音书

布道

祈祷

受诫者散去

3.《以赛亚书》6:3："圣哉！圣哉！圣哉！万军之耶和华，他的荣光充满全地！"

信徒的奉献弥撒或圣餐礼（领圣体仪式）

奉献礼物	（奉献经）
为奉献祈祷	（默祷）
赞美和祝圣	（序祷）
的圣体祈祷	（圣哉经）
	（规训）
圣餐礼	
伴随信徒领圣餐的诗篇	（圣体经）
祈祷	（后圣体经）
散席	（*Ite，missa est*）

弥撒的发展与定型（至公元1000年左右） 120

对于上述弥撒架构的最重要的补充都出现在这一圣事刚刚开始之处。直到五世纪，罗马的弥撒仪式还是直接从读经开始的。不过大量与此无关的项目逐渐被汇集到一起，我们可以称之为进场或起始礼。这些仪节明显是同时在各地发生的，其出现仅仅出于这样的观念：读经需要某种类型的引导。在罗马，进场礼仪的形成似乎与六七世纪所谓的站台弥撒［stational Masses］有直接关联。在每一个重大节日，教皇轮流在不同的罗马教堂中施行弥撒（站台），而教廷随从也随之行进。与会信众一般分为七个行列，分别带表罗马的七个地区，但在某些固定的赎罪日，所有人会集合在一处，一同走向举行圣礼的教堂。尤其在后一种场合，习惯上会颂唱以"上帝垂怜我等"［*Kyrie eleison*］这句话为叠句的连祷歌。当教皇身着祭袍驾临教堂时，从教堂入口又开始新的队列行进，同时唱着进台经——一种交替咏唱的诗篇。

慈悲经似乎并非是原先罗马以希腊语做礼拜时的遗存，而很可能是在五世纪取道米兰从东部教会被引进的。无论如何，在现今的安布罗斯礼仪中，在四旬斋期还存在一种紧随进台经［*Ingressa*］的以三呼"上帝垂怜我等"结束的连祷歌。

在六世纪，罗马礼仪引入连祷歌并用于好几个场合，包括在弥撒的开场仪式中。有时是以完整形式出现，有时则被压缩成为现今标准的九次祈祷的慈悲经的格式。

和慈悲经一样，“荣耀归于天主”［*Gloria in excelsis Deo*］也并非一开始就出现在弥撒中。荣耀经和稍晚一点的《感恩赞》［*Te Deum*］一样，是模仿圣经诗歌的古老赞美诗的丰富文献的少数遗存之一。就像《感恩赞》一样，荣耀经是一种赞美歌曲，在特定的节庆场合被引入到由主教施行的弥撒仪式之中。随后，其使用延伸至别的节日和周日，即使其主祭者只是神甫。在一周中的平日［feria］以及经文内容与气氛不适合的追荐死者或基督降临节和斋期的仪式中，荣耀经仍需从星期天的弥撒中去除。

在礼拜仪式中（无论是整体上还是其中个别组成环节），祈祷都是使宗教情绪高涨的常用手段。我们发现开场仪式以短祷文［Collect］结束，“这是由主祭带领的在前排的信众的集体性祈祷”。[4]

121

与新培育起来的开场仪式形成对比的是，读经的环节在第一个千年的随后世纪却鲜有激进的变化。到了六世纪，读经的课次从三次减为两次，但是古老实践的痕迹依然保留在两个插入的圣咏环节——升阶经和阿里路亚（或特拉克特［Tract］），二者现在前后相接了。阿里路亚本来是复活节期的圣咏，后来逐渐地在全年的特殊节日里使用，只有在诸如四旬斋这样的悔罪期才被特拉克特所替代，此时内容欢乐的经文（荣耀经也一样）都与气氛不符。从九世纪开始，阿里路亚常常后跟一首继叙咏，这是在第六章中要详细讨论的礼仪的音乐与文本延伸。

读经环节的另一个变化发生在结束祈祷和解散的程序上。尽管前弥撒仍然被称为“受诫者弥撒”，其解散程序却消失了，因为此时已不再有教外慕道者，所有的与会人众都是信徒了。最终，信经也取代了前弥撒结束时的祈祷。而过去的祈祷文中保留下来的只有一个单字 *Oremus*（“让我们祈祷”），之后紧接奉献经。然而需要注意的是，教会始终将信经视为仅适合星期天和重要节日的环节。即使在今日，也并不施用于平日的弥撒中。

尽管配合奉献经和圣体经的祈祷文与礼仪动作的形式与内容变化甚大，但对于献祭弥撒而言只有一个环节是新增的，这就是羔羊经［*Agnus Dei*］。这是由东

---

4. Jungmann，*The Mass*，1，第 268 页。

方穆斯林占领区的传教士们带入的，直至七世纪晚期才成为罗马弥撒的组成部分。羔羊经最初是伴随切分作为圣餐的面包的，但是当无酵饼事先被分成小块使其变得多余时，它就被用在祝圣和领圣体的间隙中了。

最后的变化在于：当弥撒中没有荣耀经时，以《让我们称颂主》[*Benedicamus Domino*] 替代更老的解散程序散席 [*Ite, missa est*]。《让我们称颂主》在公元1000 年之前的罗马还不为人知，很可能来自高卢礼仪。除了在弥撒中间或使用外，它是圣课的标准结束程式。

早在十一世纪，弥撒的结构就基本成形并保持了下来，尽管近代又出现了一些复古的倾向。在下面的结构表中，经文每日变化的项目（专用部分）以“P”来标识,不变的内容（常规部分）以“O”来标识。以大写字母印刷的项目配以自由旋律，带星号的使用吟诵歌调。这两个音乐类型—— 一共十八个项目——都见于复活节弥撒的完整素歌曲目之中（AMM，Nos. 5–22）。

弥撒的形式，约公元 1000 年 122

前弥撒	
进场仪式	
进台经 INTROIT	P
慈悲经 KYRIE	O
荣耀经 GLORIA	O
*短祷文 Collect**	P
读经环节	
*使徒书 Epistle**	P
升阶经 GRADUAL	P
阿里路亚 ALLELUIA	P
或**特拉克特** TRACT	P
（**继叙咏**）SEQUENCE	P
*福音书 Gospel**	P
布道（可选择）	
信经 CREDO	O

弥撒献祭

奉献仪式

奉献经 OFFERTORY	P
祈祷文和诗篇 25 Prayers and Paslm 25	O
（小规训）	
默祷 Secret	

领圣体祈祷

*序祷 Preface**	P
圣哉经 SANCTUS	O
规训 Canon	O

圣餐礼

*《我们在天的父》Pater noster**	O
羔羊经 AGNUS DEI	O
圣体经 COMMUMION	P
祈祷文 Prayers	O
*后圣体经 Postcommunion**	P
散席 ITE, MISSA EST	O
或《让我们称颂主》BENEDICAMUS	O

弥撒的专用部分的圣咏：形式与功能

属于弥撒的专用部分的圣咏，其歌词会随着教会年的节令日复一日地改变。这些圣咏中的大部分，或者至少它们的歌词，均属于弥撒中最古老的部分。它们均源自诗篇歌的古老实践，尽管有一些在现今已经难于辨认了。随着弥撒仪式的变迁，专用圣咏的风格和形式也都不断变化以适应形势。如果我们要理解这些圣咏的现存形式，就有必要对其演进过程稍加涉及，虽然我们主要关注的还是它们最后也即现在的形式。

123 从源头上看，专用部分的圣咏代表了诗篇歌的两个基本类型：交替与应答，

而究竟属于哪个类型则由具体圣咏的功能来决定。交替诗篇歌在弥撒中伴随许多动作的进行：进场、奉献行进和信徒领圣体。应答诗篇歌如同在日课中一样，紧随读经的环节。由于不同的类型造成了不同的音乐性格，我们在此不按仪式进行顺序，而是将每一类型的圣咏视作一个整体来分别加以论述。

专用部分的交替圣咏

弥撒的三类交替圣咏——进台经、奉献经和圣体经——构成了专用音乐中较新的成分。正如我们所知，圣安布罗斯最先将交替歌唱从东方教会带到了米兰，根据这一传统，教皇塞莱斯廷一世（卒于 432 年）又将其引入到罗马。交替圣咏总是由合唱队来演唱，因而其音乐风格比起弥撒的其他圣咏要更为连贯和统一，但它们的形式却经历了剧烈的变化。

起初，进台经、奉献经和圣体经都由一首完整的诗篇加上小光荣颂和出现在头、尾的一个引入诗行（或交替圣咏）。交替圣咏在经文词句之间是否也要反复是个问题，因为各地的实践有较大差异。无论如何，这三类交替圣咏所配合的仪式动作的时间都是不固定的，每次都可能长短不一。最早的时候甚至要在弥撒书上标出罗马序数词来提示主教，当某一动作快要结束时，就指示合唱队跳到光荣颂和最后的交替圣咏。随着各种仪式自身随着时间推移不断变化和缩短，伴随的圣咏也变得越来越精干。最后，奉献经和圣体经被压缩成仅一首交替圣咏，只有进台经还保持了原初形式的一些痕迹。

进台经

对进台经诗篇的缩减出现在八至九世纪，在某些地方缩减得特别剧烈。对于许多教堂而言，不可能也没有必要拥有像教皇宫廷那样气派豪华的行进队列。最终，进台经只是在神甫达到祭坛下才开始咏唱。这样一来，进台经就成为了圣事进行前独立的音乐前奏，而不再是行进圣咏。可能由于这个原因，它比其他两首交替

123



进台经《一个男孩为我们降生》][*Puer natus est*]，来自一部约 1375 年完成的插图本手稿（摩尔根图书馆藏）

圣咏更接近原始的形式。诗篇的第一句和小光荣颂以及结束的交替圣咏都保留下来。其形式为：AVDA。[5]

奉献经

伴随奉献行进的交替诗篇歌似乎与进台经有着相同的来源。但是奉献经却经历了一个相当奇怪而独特的发展：这是唯一接受了应答诗篇歌的形式与风格的交替圣咏。我们不知道何时以及为何会发生这一变化，但可以肯定这变化在最早的带有记谱的圣咏书出现之前就完成了。和其他的应答圣咏一样，对独唱辞句的音

5. 需要注意的是，本尼迪克修道院礼仪要求在弥撒经文和小光荣颂之间反复一首交替圣咏。许多德国的本尼迪克僧团合唱团录制的弥撒的进台经就是如此演绎的（例如 Archive Production，I：Research Period，Gregorian Chant—Deutsche Grammophon Gesellschaft）。现代演绎经常以应答咏唱替代原来的交替圣咏。

125

乐润饰导致其数量的大幅减少。因而不同于一首完整的诗篇，中世纪手抄本中的奉献经有一至四个诗行，而应答部分的后一段（R_b）须在每一诗行后反复。因此，一首包含三个诗行的奉献经的完整形式即为：$R_{ab}\ V_1\ R_b\ V_2\ R_b\ V_3\ R_b$。这样一种长大蜿蜒的形式，在奉献行进不再存在后显然无法保持，但奉献经的经文词句却直至十一世纪才逐渐消失。尽管在整个中世纪它们都作为例外坚持着，但也只有应答部分（原来的交替圣咏）后来被保留下来。在十六世纪的礼仪改革中，奉献经保留了追荐亡者弥撒中的一个诗行（LU，第 1813 页），而完整的奉献诗句至今在安布罗斯和拉丁西班牙祭礼中依然存在。

特别遗憾的是，奉献经经文词句从未被复原使用。[6]而其完整形式却是整个圣咏曲目中最为有趣和最不同寻常的种类之一。或许其最为动人的特质——这在格里高利圣咏中是独一无二的——是词语和句子的不断反复。无论配乐相同还是相异，都会有一到多次的反复。尽管这种反复主要是那些现今已被抛弃的经文词句的重要特质，但在残留的应答部分中偶尔也可窥见（见 LU，第 480 和 514 页）。[7]

类似的旋律的反复只出现在奉献诗句的延伸的花唱部分。*aab* 的形式尤为常见，但别的更为长大的形式也经常出现。

完整的奉献经的大多数特征在更老的应答圣咏——日课应答圣咏、升阶经和特拉克特——中都未曾出现。这些特征不仅证实了应答歌唱在奉献经中是较晚引入的，也代表着一种全新的创造精神。圣咏的创作者们不再使用通用的旋律程式，而是借助文本和音乐上的反复来使每一首圣咏成为独特而又完整的艺术作品。或许正是这种个性化甚至戏剧性的本质，阻碍了奉献经重获它们过去的位置。

圣体经

圣体经无疑是三种交替咏唱的弥撒圣咏中最为古老的。起初，它大约和进台经具有相同的形式，二者都使用相同的诗篇，但配以不同的交替圣咏。但是，圣

---

6. 它们被收录在一部著作中，但后者既难以获取，也并不十分可靠：C. Ott，*Offertoriale sive versus offertorium*（图尔内，1935）。

7. 阿佩尔（GC，第 366–367 页）举出一个例句，在某些抄本中反复了不少于九次。

体经比进台经和奉献经更早失去了诗篇的内容，到了十二世纪它已经几乎完全被压缩到只剩交替圣咏了，因为会众已不经常领圣体了。最终，圣体经圣咏开始被视为一个结束部，而非伴随动作的环节，甚至被称为领圣体后的交替圣咏或简单的后圣体经（现今的后圣体经是一个兼有说白和吟诵歌调吟唱的短小祈祷环节——参见：AMM，No. 21）。

126

对于圣体经圣咏而言，决定其基本特性的可能是它们的年代久远，而非其结束的功能。其风格一般短小而相对简朴，许多曲调没有日课交替圣咏那样华丽，尽管少量旋律也拥有中等规模的延伸的花唱（例如《我本来将施予的面包》[*Panis, quem ego dedero*]，LU，第 1043 页）。而它们年深日久的另一表征是其调式的模糊性，这经常导致中世纪文献对具体圣体经交替圣咏调式属性的争议。[8]

弥撒的应答圣咏

诚如之前已经指出的，紧随读经的应答诗篇歌的源头可以追溯到犹太会堂的实践。在早期基督教会，在由独唱者吟咏的经文词句之间，人们歌唱简朴短小的应答部分。不过，由于圣歌学校的引进，应答成为了合唱歌咏，并通过以受过训练的合唱队所能胜任的华丽音乐取代普通群众歌唱的简朴歌咏，成为在弥撒中最终取消大部分会众歌唱的环节的第一步。这种变化中也含有对艺术效果的思考。早在圣奥古斯丁的时代（354—430 年），独唱歌手们就以创造馥郁甘美的旋律而著称。[9]将应答的部分指派给专业合唱队，便有可能弥合独唱与合唱部分之间尖锐的风格差异。

完整的诗篇从弥撒的应答圣咏中的消失甚至要比在交替圣咏中还快，但其原因却不同，主要是在音乐层面上。由于应答诗篇歌不受仪式动作的局限，因而其规模是长短随意的。但是，一首完整的适用于原始的演唱方式的诗篇，在合唱和独唱圣咏日趋丰富的装饰风格面前也显得不合时宜的过于长大了。另一

---

8. 见：Apel，GC，第 166 页起。

9. 圣奥古斯丁《忏悔录》第十卷第 23 章。部分内容被引入 Grout，HWM，第 26 页。

个无疑影响到文本压缩的因素，是升阶经和阿里路亚之间功课的消失。这样一来，两首圣咏一同使弥撒的仪式动作被一股强大的情感表现所充盈。升阶经和阿里路亚不愧为“罗马弥撒的瑰宝”，它们的丰富性使素歌的弥撒获得了最为夺目的光华。

升阶经

127

第一课之后的圣咏起初被称为“应答圣咏”[*responsorium*]。较晚的抄本称其为升阶应答圣咏[*responsorium graduale*]，或简称为升阶的[*graduale*]，后来就用这一名称来将此类圣咏和其他应答圣咏区别开来[中译为“升阶经”或“阶台经”]。对于 *graduale* 这一术语的起源存在不同意见，但一般都认为它来自担任独唱的祭司在布道坛的台阶的位置而非布道坛本身，后者是用来宣读福音书之地。

升阶经的缩减形式包括合唱队的应答及其之后的独唱诗句。在诗句后将应答部分反复的做法一直持续到十三世纪，但此后很快就完全消失了。后来通用的演绎方法正是这一时期发展起来的。在通常的独唱起句后，合唱队歌唱应答的大部分内容。一个或多个独唱者随后咏唱诗句，在唱至最后一句时合唱队加入进来，使结尾更加声势动人。现代圣咏书提供了一个应答部分的替换反复段，“如果应答的方式更受欢迎的话”（LU，xv 页）。在此情况下，由歌手独自唱完诗句，随后合唱队再咏唱完整的应答部分。

作为一个类别而论，升阶经是所有圣咏中最为华丽和花饰的。即使是在合唱应答部分，二十乃至三十个音符的花唱也并非鲜见，而对于独唱部分而言，高度花唱的风格就更加适宜了。诗句通常倾向于比应答部分居于更高的音区。我们以后在有关多声部音乐的章节中将会遇到一些极有个性的升阶经，例如为圣诞节第三弥撒预备的《众人都看见了》（*Viderunt omnes*，LU，第 409 页）和为圣斯蒂芬节[Feast of St. Stephen]预备的《王子们曾坐在》（*Sederunt principes*，LU，第 416 页）。而在升阶经《正义被高声宣告》（*Clamaverunt justi*，LU，第 1170 页）中可以发现一个花唱发展的极端例证。

升阶经最有趣的方面之一是其对于联句技法的使用，这本是日课应答圣咏的

重要特征。[10] 不过在升阶经中，联句的运用比在应答圣咏中要更为连贯和明显。大量标准化的乐句和程式补充进了某个固定调式的升阶经的旋律素材之中。某些旋律程式只是作为引入或结束乐句来使用，而别的则被用作可自由组合或编排的连接性素材。在某些调式中，联句主要出现在诗句的部分，而应答部分要自由得多，只是偶尔使用标准的终止程式。不过在调式 3、4、7、8 中，应答部分和独唱诗句都有运用标准化的乐句，后者在每个段落中会不时再现，造成一种高度统一的圣咏。

128 例如，在《祝福我主》（*Benedicite Dominum*；LU，第 1654 页）中，应答部分第一个“ejus”之后的花腔在诗句部分的“Dominum”一词后又完整的重现。甚至两个段落的结束花唱都一样。

标准化乐句和它的延伸、变体以及自由创作段落的连用，使每一首升阶经在独具个性的同时也呈现出强烈的组群共通性。正如我们已经注意到的，这种创作方法本质上是东方的，很可能是从犹太音乐实践中移植而来的。在升阶经中确实存在大量证据，表明它们作为一个类别相对于奉献经以及甚至明显缺少联句色彩的阿里路亚的古老特性。

阿里路亚

阿里路亚［Alleluia］是希伯来语 *Hallelu Jah*（赞美耶和华）的拉丁文拼写形式。作为表达赞美之情的形式，其过去和现今在各种基督教礼仪中都有极其广泛的运用。或许因为阿里路亚诗篇与犹太逾越节之间的渊源，西方礼仪特别重视阿里路亚在从复活节到五旬节（即圣灵降临节）的复活节期的使用。在此期间，在每首圣咏的结束处都会增加额外的歌词，无论是在圣课还是弥撒的专用部分。并且，从复活节周的星期天到五旬节这段时间，阿里路亚取代了升阶经，因而这期间的弥撒在使徒书信和福音书之间就有两首阿里路亚（例如复活节后第四个星期天的弥撒，见 LU，第 827 页）。而在别的时节，对阿里路亚的运用要更有节制一些，但仍然作为除悔罪期和斋期的全年弥撒专用部分的一首独立圣咏存在。

---

10. 有关升阶经中联句的详细探讨，见 Apel，GC，第 345–362 页。

阿里路亚的古代和现今的演唱形式比升阶经呈现出更清晰的应答性质。在歌手颂唱阿里路亚之后，合唱队应和之并以一个延伸的花唱（即 *jubilus*，复数为 *jubili*［欢唱］）持续之。[11] 随后，歌手唱起经文词句的主要部分，合唱队在最后的诗句加入进来。歌手又唱阿里路亚，而这一回合唱队只以“欢唱”作为结束的应答。和在升阶经中一样，阿里路亚的结束合唱应答在中世纪晚期常常消失。在阿里路亚后接一首继叙咏，这是直至今日亦然的常规做法（见：复活节弥撒，LU，第 780 页）。但在别的时候，反复部分依然有趋于消失的倾向，尤其是在那些没有任何特殊隆重祭典的日子。今天，除去极少数例外，《通用本》所规定的阿里路亚应答演绎方式皆如上述。

129

有关阿里路亚的历史演进、经文词句文本的选择以及不同文本共用同一旋律等问题还有许多可以展开的。总之，欢唱的音乐形式和阿里路亚与其诗句的旋律关系是特别有趣和值得加以深入探讨的课题。

特拉克特

以阿里路亚替代特拉克特抑或相反，是一个可以让礼仪学家来讨论的问题。当礼仪弥撒书开始出现之际，阿里路亚明显地被视为不适合前斋期和斋期以及其他一些悔罪的场合。这时，接在升阶经后面的就是特拉克特，而非阿里路亚。但并不应由此就得出结论（像某些中世纪的评论者所认为的那样）：特拉克特自身必须是悔罪或悲伤的。例如，五旬斋星期天的特拉克特由诗篇 99 （100）的头三行构成：“普天下当向耶和华欢呼！”还需要注意的是：在神圣星期六和五旬节的前夜（圣灵降临节前夕），在功课之间的两支圣咏是一首阿里路亚再加一首特拉克特（见：LU，第 759–760 和 860 页）。[12]

关于特拉克特的原始表演方式和以其之名出现的一些变种都存在争议。中世

11. 在《通用本》中，阿里路亚之后的标记“*ij*”意为罗马数字“二”，表示反复。关于在复活节期演绎二重阿里路亚的方式，参见：LU，xv–xvi 页。
12. 在复活节前一周的修订礼仪中，星期六的弥撒现今是“复活节前夜弥撒”［Mass of the Paschal Vigil］（最近修订版的《通用本》第 776 页 GG–JJ）。

纪评论者认为，*tractus* 这一术语既指一种歌唱的“拉伸”风格，也指一种没用应答的持续演唱或是一种作为叠歌出现的交替圣咏。这确实是一种较晚的演唱方式，因此，现代学者们经常将特拉克特视为一种稀有的罗马礼仪中的直接诗篇歌的品种。然而，有清晰的证据表明，某些特拉克特最初是以应答的方式演唱的，甚至在最早期的手抄本中被视为应答圣咏［*responsorium*］或应答升阶经［*responsorium graduale*］。[13] 因此，特拉克特极有可能代表了应答诗篇歌的早期发展阶段，而其应答部分随后被去掉了。现代圣咏书通过要求诗句由两个半合唱队或歌手与整个合唱队轮流咏唱弥合了这一争议。

在其最终的形式中，特拉克特由一系列经文词句构成，诗句数量从二至十四不等。一首完整的诗篇的特拉克特是极其罕见的，但是任何特拉克特中的所有诗句都来自同一首诗篇。需要注意的是，开头的诗句标注得并不十分明确，诗句［*versus*］的标志（℣）只是出现在第二个及其以后的诗句上。在那些最初被称为应答圣咏的特拉克特中，未标明的开头段落必定曾是一个应答部分，其部分或全部都曾作为叠句出现在后续的诗句之间。这里可以举出的三个例子是受难周星期三的一首以及耶稣受难日（复活节前星期五）的两首特拉克特（LU，第 614、695 和 697 页）。它们都是明确无误的应答圣咏，其中的减缩不是由去掉诗句，而是通过放弃应答演唱的反复原则而造成的。[14] 即便如此，有诗句的特拉克特仍然属于最长的圣咏之列。例如，大斋期的第一个星期天包括了整首诗篇 90（91）——“住在至高者隐秘处的”——的特拉克特占据了《通用本》中近乎三页半的篇幅（第 533–536 页）。

130

将特拉克特和其他类型的圣咏区别开来的一个特征，是其只使用第 2 和第 8 两个调式。在此调式限制内发展出了比别处更为系统的对联句技术的运用。维利·阿佩尔曾经统计过，调式 8 的六十个特拉克特诗句只有十九个旋律程式，而调式 2 的八十个诗句则有二十二个。[15] 这些程式的运用是如此严格，没有一首特拉克特几乎均由规整的标准乐句的进行来构成。

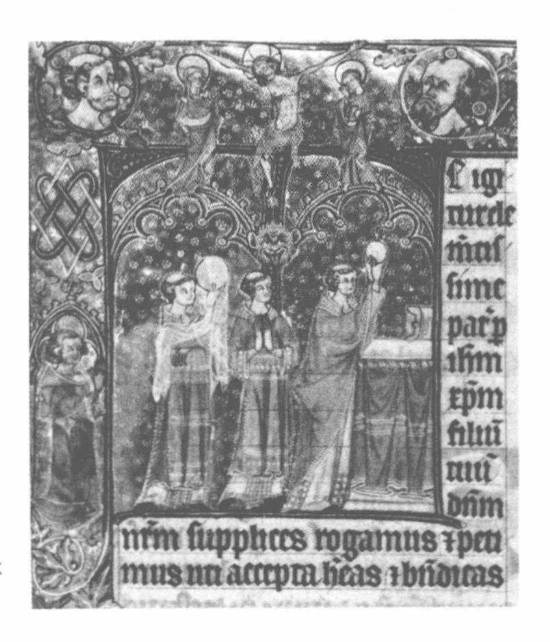
---

13. Apel，GC，第 184 页。
14. 在 1961 年版的《通用本》中，受难周星期三的特拉克特仍然被称以此名（第 619 页），但受难日星期五的两首已经被命名为应答圣咏了（第 721 和 725 页）。
15. Apel，GC，第 330 页。

特拉克特的旋法较富于装饰性。一些被推测为最古老的圣咏，都以近似于诗篇歌调的吟诵式的片段作为开始乐句。不过，这些相同的乐句几乎不变地都以装饰性的花唱程式终止。这种风格最清晰的例证是神圣星期六的五首特拉克特。[16] 大多数特拉克特并不是将音节式和花唱式两种极端风格结合起来，而是采用一种流畅的、经常延伸为相当长度的花唱的纽姆式风格（例如上述斋期第一星期日的特拉克特）。这种风格很明显只能起源于独唱歌曲。因而似乎可以认为，特拉克特保留了这种曾经在弥撒中使用过的歌曲在被升阶经、奉献经和阿里路亚进一步装饰之前的一些形态。

弥撒的常规部分

属于常规部分的五首圣咏经文——慈悲经、荣耀经、信经、圣哉经和羔羊经—— 131



弥撒中最为庄严的时刻——高擎圣饼。来自十四世纪早期塞勒姆弥撒书的微缩画（摩尔根图书馆藏）

---

16. 见前引书，第 315–318 页。在更早的《通用本》版本中，这些特拉克特见于第 745、748、751、753 和 760 页。在 1961 年修订版的复活节前夜礼仪中，其头四首被称为短诗曲（第 766 页 R–BB），而第五首则仅仅被称为诗篇 116 首（第 776 页 II）。

成为了许多后世多声部弥撒作品的基础。可以被反复使用、始终不变的歌词自然比起一年一次的专用部分的经文，更能吸引作曲家精心的配乐。然而，在素歌的曲目中情况就完全不一样了。在这里，专用部分的圣咏最受重视，尤其是功课之间的应答圣咏，正如我们所见，构成了弥撒的音乐高点。常规部分的圣咏作为整体而言，其音乐性一般较为朴素，但是我们必须对其进行细节的审视。它们及其歌词文本不仅构成了后来多声部弥撒的基础，同时也代表着素歌创作本身的持续演进过程。

常规部分的所有音乐项目原先都是为集体咏唱而预备的。它们在数百年的时间中被分别引入，1014 年被罗马正式认可的信经是其中最后进入的项目。很难清楚地断定，这些经文的咏唱者是何时从群众转变为助理神甫或受过训练的合唱队的。毫无疑问，这是一个在不同时间和不同地点发生的渐进的过程。对于一些圣咏而言，这一过程早在八世纪就开始了；而对于大多数教堂和修道院来说，至少在十一世纪末基本完成。在十世纪以后，我们从这些地方的手抄本中获得了常规部分经文的新旋律。

作曲家们自然会捕捉机会来为这些文本制作新的曲调。专用部分的圣咏已经完全定型了，除非确立一个新的节庆，否则很难有补充和创新。尽管这样的机会并不算稀少，但却无法完全满足十一、十二世纪涌动高涨的音乐创造力的需求。

132

并且，除了阿里路亚之外，专用部分的圣咏在这一时期已经严格地固定于传统的形式和风格，作曲家们常常只是改编既有的曲调，使其适应新节庆的经文。而当常规部分成为合唱队的财富时，对作曲家而言却没有如此苛刻的限制。因此，他们能够也确实谱写了大量新旋律，尽管它们在现代合唱书中只出现了一小部分。

《通用本》中的常规部分圣咏是成组出现的，我们可以称其为“弥撒程式集”［Mass formularies］，或者习惯上就简称为“弥撒集”［Masses］（见：附录 A，第三部分）。对这些分组（不包括信经）需要稍加评述。过去一般认为这是现代圣咏编辑者们的创意，但是最近的学术研究表明，这些成组的程式其实源自中世纪的实践。大多数手抄本都将同一类型的全部圣咏归类在一起，就如同现今《通用本》中对“可替换使用”［*ad libitum*］的圣咏所做的那样。在一些手稿中，我们可以发现成对的排列：慈悲经－荣耀经、圣哉经－羔羊经，在晚期中世纪完整的程式分组偶尔与其在现代圣咏书中的位置相对应。不过，不管中世纪的排列方式是怎样的，

无论以何种个别圣咏形式出现的程式事实上是被分配了具体的礼仪用途的。这种情况早在十一世纪就出现了。

对于弥撒程式集中信经的缺位的通常解释，是由于它较晚被罗马采纳，因而被视作某种外围的因素而未被置于其他常规圣咏之中。可事实上当弥撒程式集结成书之时，信经已经被普遍采用了，因此其被忽略的原因可能纯粹是出于实践层面的考虑。在中世纪，不同的信经配乐是较为罕见的，一本圣咏书可能包含最多二十首弥撒程式，但可能只有一到两首信经旋律。显而易见，在不同的程式组中复制同一首信经将会耗费大量时间和羊皮纸。同样的情形也存在于《通用本》中，这里共有十八组弥撒程式，但是只有一组信经（“正式音调”）通常被使用。这些程式组（至少是供周日和大型节庆所用的那些）都是不完全的，信经必须被临时加入进去，无论其是否出现于中世纪或现代圣咏书中。

看起来很明显，常规圣咏无论是因为何种原因被按组编排，但并不代表任何音乐上的统一性。因此，我们应当避免使用“弥撒套曲”［*Mass cycles*］这个术语——这些选集并不比某个节庆的专用圣咏更接近真正的套曲。而“程式汇编”［*formulary*］这一术语从另一方面非常确切地暗示了这些选集的实质：根据预先设定的仪式功能将分散的圣咏编排为大致相似、但又存在差异的组群。在中世纪的程式集中，圣咏之间时常被交换使用不止一次，而现代礼仪书也允许这一做法：“一部弥撒中的圣咏可以和其他弥撒中的圣咏一道使用。”或者那些“可替换使用”的圣咏可以被替换到弥撒中“以增强庄重的效果”（LU，第 78 页）。这后一规则暗示了选编弥撒程式集的基本标准：某一节庆的等级、庄重程度应该体现在其圣咏的形式的精致性上。不过，在允许的可变性之外，我们还需逐个地分别考察常规部分的各个项目，而不是将其作为程式集的成员来分析。

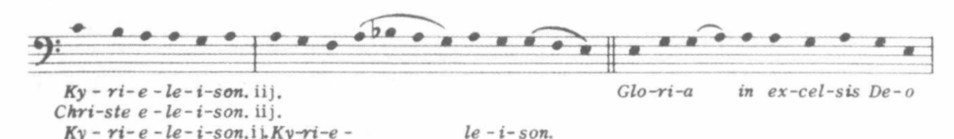
133

慈悲经

慈悲经的曲调被著录过的约有二百二十六首，其中仅有三十首被收入《通用本》。不过，这一小部分曲目被证明是最能代表这一大宗音乐的最重要的风格与形式特质的。三次呼告——“上帝垂怜我等”［*Kyrie eleison*］,“基督垂怜我等”［*Christe*

eleison]，“上帝垂怜我等”[*Kyrie eleison*]——各唱三次，因而完整的慈悲经总共包含九个段落。这一文本上的结构显然为作曲家们提供了创造极具个性的音乐曲式的理想平台。在其最简单（或许也是最古老）的形式中，同一首曲调被配以前八次呼告，而以前者的一个变体或完全不同的另一首曲调来配唱第九次呼告。这种形式在现今还运用的唯一例证是《安魂弥撒》中的《慈悲经》（LU，第 1807 页）。最后一句“上帝垂怜我等”以全新的旋律框架开始，但却与其他八次求告有着共同的结束乐句。这一曲体结构可以图示为 *aaa aaa aaa'*；也就是说最后一段可以被视为之前“*a*”的带有变化起始句的反复。这一结构的反复特质暗示其可能是最适合于群众集会歌唱的曲体之一，而一些甚至更为简单的曲调也很可能具有相同的功用。这种类型的个性化的慈悲经即如例 V-1 所示。这里出人意料的结束句很可能是作为导向最为古老的荣耀经旋律之一（如谱例中所示）的过渡句（在中世纪的实践，“上帝垂怜我等”通常被缩合为一个六音步的语句“Ky-ri-e-le-i-son”）。

谱例 V-1 [17]



一般而论，较晚和较为精致的旋律体现出更为复杂的音乐结构性。不属于上述简单结构的几乎所有慈悲经通常都遵循着下列的三种结构型：[18]

134

Kyrie	Christe	Kyrie
1. *aaa*	*bbb*	*aaa'*
2. *aaa*	*bbb*	*ccc'*
3. *aba*	*cdc*	*efe'*

但检视《通用本》中慈悲经的结构后很快就能发现，这些原则如果不是不精确的话，

---

17. 根据：Wagner，*Einführung*，第 3 卷，第 440 页。

18. 参见：Apel，GC，第 406 页。

就是常常过于简化和误导了对具体音乐的结构解析。

在慈悲经旋律中，有两个基本的结构原则在运作，但它们都不见于标准的结构型。第一个也是更为常用的是通过一个共同的结束句来造成--首慈悲经中所有旋律素材的统一性。这个结束句可能是相当短小的，如慈悲经 III 中那样（LU，第 22 页）；也可能是大规模延伸的，如慈悲经 II 中那样（LU，第 19 页）。在某些更为复杂的形式中，可能交替出现两个结束句，犹如慈悲经 IX 那样（LU，第 40 页）。这种对现代听觉来说极其特殊的音乐节律在中世纪晚期异乎寻常地大量出现。这一原则是否是从慈悲经自身中起源的很难说清，但其在后者中的大量出现很可能受到连祷应答圣咏的反复特质的影响。从文本来看，“Kyrie”和“Chiriste”两个单词都后跟“eleison”，确实暗示了某种从对比或变异的开头导向共同的结束的手法。

第二个结构原则涉及结束呼告的典型的装饰细化。有时这种装饰是通过重复之前的 Kyrie 旋律的片段而完成的（参见慈悲经 II）。不过，结束旋律被证明是一种对于“Christe”和“Kyrie”段落的元素的组合。[19] 或许这一手法是源于在法兰克帝国非常盛行的将慈悲经作为圣三一的象征的神学阐释。而除却神学意涵，这一手法从音乐角度视之具有特殊的效果。确实很难找到比这更好的方式来总结和终止一部音乐作品。

荣耀经

荣耀经因为其开头诗行取自圣诞节之夜的天使之歌（《路加福音》2：14），又被称为《天使赞美诗》[*hymnus angelicus*]（见：AMM，No.7）。也被称为“大光荣颂”，以区别于被称为“小光荣颂 ”的《天父的荣耀》[*Gloria Patri*]。该经文歌词的其他部分为称颂天父和基督以及乞求慈悲与怜悯的短小诗句。在演唱时，开头句子——“荣耀归于天主”[Gloria in excelsis Deo] ——总是由主教或者在稍晚时代由主祭的神职人员唱出。而余下的经文则由集会的群众、助祭的神甫唱诗班

19. 例如慈悲经 VII、X、XI、XII、XVIII 和供替换选择的 VII 和 VIII。

或者受过专门训练的合唱队咏唱。在群众齐唱的做法消失后，一般由合唱队来交替咏唱荣耀经。

荣耀经不同于慈悲经，并非是每一台弥撒的必备成分，在基督降临节、大斋期、某些悔罪日以及一周中的平日是被略去的。这些使用上的局限以及歌词文本的性质很可能是造成荣耀经配乐数量相对较少的原因。相对于二百二十六首慈悲经来说,现在所知的荣耀经仅有五十六首。无论产生这种相对漠视现象的原因如何，荣耀经文本自身确实限制了自由的音乐表现的空间。其文本的长度阻碍了延展性的旋律处理，大多数荣耀经配乐都限于音节式和并不华丽的二音、三音和四音的纽姆式风格的交替。尽管这样一来保持了其礼仪的合用性，但作曲家们却总是试图以一些性格完全不同的旋律来体现其时代的特性音乐风格。

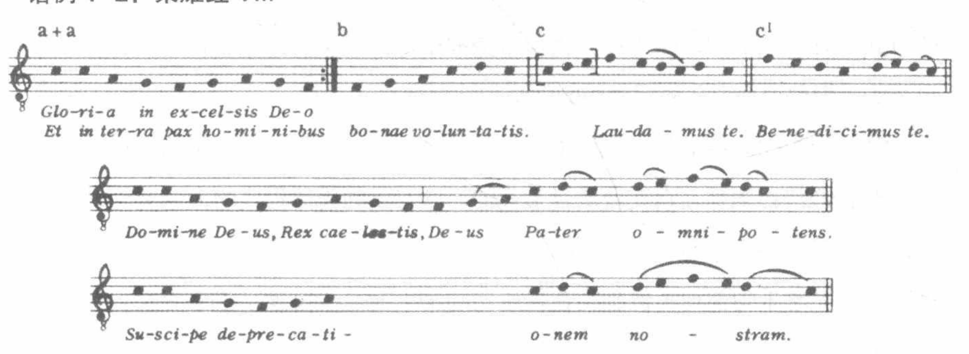
或许在《通用本》中最为古老、同时也最简朴的曲调就是《荣耀经 XV》（第 57 页）。除结尾的“阿门”之外的全部文本，都被配以一种真正的诗篇歌调，只使用 **e**、**g**、**a**、**b** 四音，而以 **a** 音为吟诵音。而《荣耀经 I》的“可替换使用”部分则尽可能地与这种简约性构成最尖锐的反差（LU，第 86 页）。后者的音域覆盖从 **d** 到 **a′**的十二个音，旋律进行中大量使用大幅度的跳进和音位的突然变化；同样值得注意的，还有这首圣咏因所有乐句都结束于 **G** 或 **D** 所造成的强烈的调性组织感。

荣耀经的文本结构很自然地影响了其配乐的设置。由于没有任何文本的重复来产生一种音乐上的整体感，作曲家们通常将与前后贯通的歌词配合的乐句设计成为不断变化的持续流动的旋律。在歌词某些段落中存在的排比句法确实造成了相同或近似的旋律素材的使用，由此造成一个或更多的小型内部曲式。整体结构框架的缺位不应使我们忽视在许多荣耀经曲目中存在的这样或那样微妙的内部关联性。音乐的组织性并不一定建立在清晰可辨的段落反复手法之上，也可以由更为自由的旋律音型或终止型周期性运用来造成。也有一些荣耀经曲调被纳入与歌词文本结构几乎没有或毫无关系的再现性音乐结构中。可能最明显的例子是《荣耀经 VIII》，其中整个旋律体建立在三个基本乐句材料之上（谱例 V-2）。无论所对应的词句如何，这些乐句却总是以相同的顺序循环出现，尽管在下一组乐句出现前有某个单句会偶尔反复。有时，两个、甚至全部三个乐句会环环相扣，正如在“上帝，全能之父”［Deus pater omnipotens］，尤其是“受我等之祈祷”［Suscipe deprecationem nostram］上面。尽管《荣耀经 VIII》可能晚在十五世纪才出现，但

136

这一相同的技术也在十二世纪制作的《荣耀经 V》中运用，只是稍微不那么严格罢了。[20] 在这两首荣耀经中，个别的旋律乐句一般对应着短小的文本语句，但整体的曲调结构却无视更大的语法单位的逻辑，后者可以从三个乐句中的任何一个开始。这种完全独立于文本结构的单一反复旋律的使用，几乎预示了某些二十世纪的序列音乐的创作技巧。


谱例 V-2：荣耀经 VIII



信经

在 325 年尼西亚公会议上信经内容正式确立后，其最初的礼仪运用是作为洗礼的祝词，因此用单数形式 *Credo*——“我相信”——取代了复数形式“我们相信”[Credamus]。六世纪时，信经出现在东方和西班牙礼仪的弥撒中。两个世纪后，我们又在法兰克疆域内发现了信经的使用，这很可能是从英国和爱尔兰传入的。不过在十世纪之前，信经在北方的仪式中还没有得到普遍的运用，其正式被罗马教会接受是在 1014 年。这较晚的接受无疑只是限制中世纪信经配乐的数量的因素之一。另一个因素是信经作为全体信徒信仰表达的功能。在许多地方，当常规圣咏已经被合唱队接收过来之后很久，信经依然由群众们咏唱、甚至只是高声吟诵。信经文本的长度——甚至超过了荣耀经——也是妨碍其被经常性地谱以新旋律的因素。不过，人们还是倾向于相信导致其配乐较少的最重要的因素是：大家

137

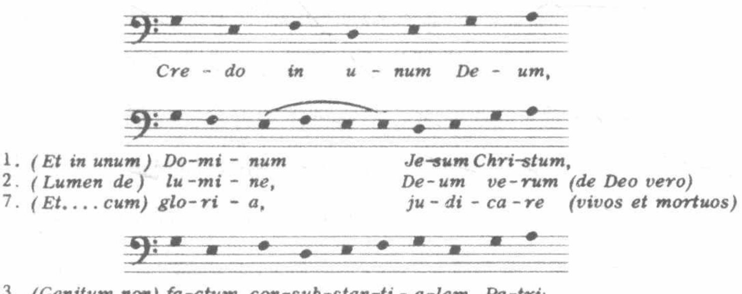
20. 参见：Apel，GC，第 411–412 页。

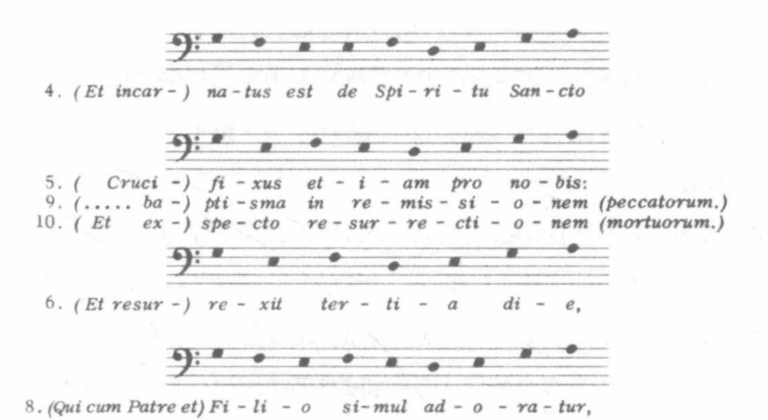
认为——即使是在中世纪——《信经 I》才是最正式的原始信经版本（见 AMM，No.14）。确实，没有哪一个常规部分的文本如此紧密地与单个的曲调发生关系。许多中世纪抄本及后来的印刷文献只含有《通用本》中的“原始歌调”。

和在荣耀经中一样，主祭神甫先独自唱出信经的第一句，随后群众或合唱队再从“全能之父”［Patrem omnipotentem］开始接唱。以这种方式处理的词句在常规部分中是仅见的，因而在一些圣咏书中它们有时会被省略，而在中世纪和文艺复兴时期的多声部弥撒配乐中则完全不出现。在中世纪，由合唱队交替咏唱信经的方式有时会被抵制，因为每个人都希望唱出全部经文。尽管交替咏唱在现今是可行的，但整个合唱队齐唱信经的做法依然存在。

《信经 I》的曲调最早出现于十一世纪的手抄本中，但其存在可能更早，而且可能有着希腊的渊源。它完全是音节式的，以有限的旋律程式的大量变化反复来构成。尽管起始句“我信独一真神”［Credo in unum Deum］的程式并不总是作为独立的完整乐句使用，但确实在各乐句的结束时至少再现了不下十次。从谱例 V-3 可以看出，其通常会有不同程度的变化，但在结束“又复活在第三天”［Et resurrexit in tertia die］一句时又回到了原始的形式。在谱例中，文本的诗行被编号以显示该程式的不同形态出现的顺序。除了一个例外，这些变体都以上行的、起句式的进行引入（**e–f–g** 或 **d–e–f–g**），然后在由“他必随荣耀而再临”［Et iterum venturus est cum gloria］开始的后半段进入在 **g** 音上的更为绵长的吟诵（谱例 V-3 之 7）。当这些诗篇歌式的引入后面未接开始程式的变体时，它们通常作为开头与终止于 **g** 或 **d** 的短小乐句相连。

谱例 V-3：《信经 I》开始动机的变体





《信经 I》中第二重要的程式首先出现在紧随起句的“全能之父”[Patrem omnipotentem]上。无论随后出现怎样的变体，该程式总是以 a–b$^{\flat}$–a 开始，并以 f–g 的上行进行终止。它通常作为一个段落结束的程式、在谱例 V–3 列出的开头程式的十次出现中的七次之后出现。[21] 这十次出现中的大多数都与文本中关于三位一体、道成肉身、钉十字架和耶稣基督的复活的语句吻合，绝非偶然。[22]

《信经 V》和《信经 VI》是《通用本》中除《信经 1》外仅有的中世纪旋律。《信经 V》中的动机与“原始歌调”高度相似，其化自诗篇吟诵歌调的痕迹甚至更为明显。在《信经 VI》的近似纽姆风格中这种联系同样显著。这两首曲调都使用了数量有限的乐句；尤其是在《信经 VI》中，几乎不变的反复有时显得单调乏味。《信经 I》以其在极端简朴的风格内部对极具想象力和流动性的旋律程式的复制，理应在中世纪乃至今日的弥撒圣咏中占有特殊的重要地位。

圣哉经

圣哉经的文本以旧约和新约中的片段组合而成。从《以赛亚书》中（6:3）

21. 只是在 2、9、10 之后才略去。

22. 这里对《信经 I》的分析与阿佩尔《格里高利圣咏》一书第 413–414 页的分析大相径庭。后者列出了“四个标准程式”的出现，但是——使我感到奇怪而无法解释的是——他发现，开始处“我信独一真神”的旋律“独立于这些基本素材之外”。

139 中攫取了天使的呼叫，罗马礼仪对其稍作修改，将其与《马太福音》(21：9）中此起彼伏地欢呼耶稣进入耶路撒冷的场景呼应起来（见：AMM，No.17)。而后者中的两次高呼“和散那”[Hosannas] 首尾圆和，给予整个文本周期性的形式结构，并经常反映在圣哉经的配乐上。

在所有的基督教礼仪中占有一席之地的圣哉经，最初是一种由全体信徒齐唱的颂歌。罗马礼仪中的序祷 [Prefaces] 可以为证，后者以一暗示群众加入到天使高呼“圣哉”的语句（连续说“圣哉、圣哉、圣哉”）引入了圣哉经。而在七至八世纪的罗马，至少在由高级神职人员主持的弥撒仪式中，已经以助理教士的唱诗班来歌唱圣哉经了。虽然有证据表明，在某些地方，由群众演唱的习惯一直保持到十二世纪，但从总体上看，由助祭和合唱队来演唱圣哉经在十至十二世纪是大势所趋，在这一时期，同样也产生了大量弥撒常规部分的新曲调。这时和其后的两三百年一共给我们留下了大约二百三十首圣哉经配乐，不过其中只有二十一首见于《通用本》。然而，即使是这样有限的数量也显示出形式和风格的多样性，使圣哉经成为弥撒的常规部分中最有趣味的圣咏类别之一。

对于圣哉经来说，最为简朴和最具吟诵意味的旋律仍然可能是最为古老的。《圣哉经 VIII》看起来很像是平日的序祷歌调的自然延续（LU，第 109 页）。在头两声“圣哉”[“Sanctus”] 后，是四个 **b** 音上的吟诵乐句，交替地结束于 **b** 音和 **g** 音。最后的“和散那”的旋律看起来是自由的，但实际上是对平日歌调的第一句和“阿门”的素材的缩合。《通用本》将这首圣哉经标记为十三世纪的作品显然有误，尽管更早一些的文献常常将 **a** 音作为其吟诵音而将旋律降低一个全音。而现存的该曲的版本可能是一个更晚的修订版，但其旋法却非常接近于素歌传统的原初状态。

此外，没有别的圣哉经运用诗篇吟诵歌调，尽管还有一些曲调非常接近《圣哉经 XVIII》的简朴和音节式风格。[23] 但是大多数曲调都属于更具装饰性的纽姆风格。如果断定那些较为简朴的曲调就一定是较为古老的和为群众歌咏的则不正确。它们有可能只是一些受到礼仪目的或技巧较弱的歌唱队限制的晚近产物。并且，一些最为简朴的旋律却显示出微妙而老练的结构手法，这对于没有受过教育、大多数为文盲并且全靠记忆歌唱的群众来说是无法想象的。

---

23. 例如，圣哉经 X、XIII、XV、XVI 和替换曲目 I。

圣哉经曲调为进一步研究作曲家如何组织和统一运用结构的手法提供了极好的素材。尽管歌词文本并未暗示或容许像慈悲经那样有规律的再现性结构，作曲家们却常常不会放弃可以造成音乐再现的明显机会。开头三呼圣哉的部分有时会以一种小型的三段体出现，要么是 *aba*，要么是少见一些的 *aa'b*。[24] 而两次"和散那"的高喊更是经常被配以相同的音乐。只是这些实践要作为整个圣哉经旋律的结构原则仍然是不够的。 140

而这种结构原则最为常见的体现是将某一基本曲调的变体配以不同的文本诗行。例如，圣哉经的第二和第四行通常都配以同一曲调的变化形式。当这种手法与两次"和散那"的共用乐句结合在一起时（这十分常见），就造成了 *abcb'c* 的形式。[25] 和慈悲经的情形一样，对圣哉经曲目的仔细研究，将会为我们揭示掩藏在简单的类型之后的更为复杂而微妙的音乐组织结构。

羔羊经

三段式的羔羊经在许多方面都和慈悲经存在关联。两种文本最先都是连祷歌的组成部分，慈悲经在头，而羔羊经在尾（见：LU，第 758 页）；在被引进到罗马弥撒之前，二者都是东部礼仪的标准项目。对于羔羊经而言，其引进过程当发生于希腊裔教皇塞尔吉乌斯一世在位期间（687—701）。最先，文本中的三段都以"怜悯我等"［miserere nobis］一语作结；不过在十至十一世纪，"赐予我等和平"［dona nobis pacem］成为了最后的结束句（见：AMM，No.19）。同时相应的变化也出现在安魂弥撒的羔羊经（LU，第 1815 页），其中头两段的结束语为"赐予他们安息"［dona eis requiem］而最后的结束句则为"赐予他们永恒的安息"［dona eis requiem sempiternam］。

如同常规部分的其他圣咏一样，羔羊经逐渐失去了作为群众歌咏的功能。甚

---

24. 关于 *aba* 的结构，参见圣哉经 II 和 III。而圣哉经 I 和 VII 则为 *aa'b* 的形式。

25. 奇怪的是，阿佩尔并未提及这些诗行中常见的共用素材情况。但这确实存在于被列入他的"四种结构类型"的第三和第四种的几乎所有圣哉经曲调中（GC，第 417 页）。而其他的例子可以见于 I、II、IV、VII、X 和 XII 中。

至在八世纪末，罗马的高级弥撒就已经由合唱队来担任羔羊经的咏唱了。在别处，群众还是持续参与仪式到很晚的时代；不过大约在十至十一世纪，演唱任务一般被转移到了助理教士和受过训练的唱诗班那里了。从此时起，教会音乐家开始创造新的羔羊经配乐，最终留下了约三百首不同的曲目。

141 尽管曲目众多，但羔羊经似乎不像慈悲经和圣哉经那样激发音乐家较高的创造热情。大量羔羊经曲调被证实是对之前已有圣咏的改编，其音乐结构通常简单直接。在可供研究的二十首羔羊经配乐中，有大约三分之一只是在三个段落中原样重复同一旋律。[26] 而更为常见的是简单的三部性结构 *aba*，《通用本》中半数羔羊经曲调都具有这样的形式。有三个曲调的中段和第一、第三段截然不同（XII、XV 和 XVI）。不过有六个三部性结构的曲调，其三个段落的结束乐句相同（II、IV、VIII、IX、XIII 和 XIV）；并且《羔羊经 IX》的三个段落还有着共同的开头，因而实际上只有"赦除世间之罪"[Qui tollis peccata mundi] 一句上存在 *aba* 的结构。而《羔羊经 X》中的情形则相反，在此三个段落的"qui tollis"一句上的旋律是完全相同的，*aba* 的整体结构只体现在开头和结尾乐句上。

还有两个例外需要提及。《羔羊经 VII》采用的是 *aab* 的形式，三个段落的终止程式均相同。《羔羊经 XI》则为 *abc* 的贯穿形式，其整体性存在于每个段落的结束乐句近似而又不完全相同的音型上。

这些羔羊经曲调的结构是如此简朴，让人吃惊的是竟然没有一个曲目反映了文本第三段结尾处歌词的变化。要么是三个段落的结束都近似或相同，要么是第二段结尾与前后不同。作曲家们再一次表明：音乐形式并不需要对其文本的语义结构亦步亦趋。

散席

为了叙述完整起见，对于最后的散席我们也稍作说明（见：AMM，No.22）。

---

26. 羔羊经 I、III、V、VI、XVII、XVIII 和替换曲目 I。III 和 XVII 在第二段的"Agnus"一词上有微小的变化。

它并不构成文艺复兴时期多声部弥撒套曲的常规组成部分，其在素歌时代的发展历程还有待书写。大多数通行的弥撒程式集都以慈悲经的素材作为散席的曲调。或许因为这些原因，在有关格里高利圣咏的研究中它常被忽视甚至遗忘。

宣布解散程式“走吧，现在解散了”［*Ite，missa est*］的总是主祭或执事，不过最初所有会众都要以“称谢于主”［*Deo gratias*］应答之。在合唱队被再次指派这一本来属于群众的歌唱任务之前，不会有较为复杂华丽的散席曲调产生。遗憾的是，我们确实不知道这是何时发生的，或者说从何时起从弥撒常规部分的开头攫取一个曲调用作其结束成为了惯例。如果能明确这一信息，我们就可以更加深入地论说素歌弥撒的音乐统一性的发展历程。

在不包含荣耀经的弥撒中，会以替换的解散程式“让我们称颂主”［*Benedicamus Domino*］来代替散席。这可能源自高卢教会的实践，因为其在公元1000年前还不见于罗马弥撒。但是到了十一世纪，这种做法已经被普遍接受了。在现代圣咏书中，“让我们称颂主”及其应答语（“称谢于主”）被配以和散席相同的音乐，但对这种做法在多大程度上反映了中世纪的情形，我们仍然不得而知。

第六章
中世纪后期礼仪音乐的扩展：附加段和继叙咏

143　在之前讨论教会音乐时，我们已经大致涉及了罗马–法兰克礼仪的标准程式及其在九到十世纪的发展状况。法兰克音乐家究竟在何种程度上修饰更改了古老的圣咏，目前也很难说清；但他们确实不断在创制新的圣咏并以多种方式来润色既有的曲目。大多数用于弥撒的常规部分的圣咏都产生于十一和十二世纪（甚至更晚的时候），而玛利亚交替圣咏［Marian antiphon］和许多赞美诗曲调也是如此。但这些也仅能代表中世纪后期所生成的数量浩瀚的圣咏曲目中的一小部分。从九世纪开始，在卡洛林文艺复兴的推动下，这一曲目的数量持续增长，即使在卡洛林帝国解体和匈人与诺曼人大举入侵的混乱年代也未停止。最为活跃的时期是十到十二世纪——所谓的素歌的白银时代——并且持续到中世纪剩下的阶段和文艺复兴的大部分岁月。本章将开始审视在这较晚时期产生的对礼仪的重要附加性内容。

但首先还是要交代几句提醒的话。在十六世纪中叶，特伦托公会议饬令礼仪必须被尽可能地回复到其“原初的”形式。这样一来，天主教会就摒弃了几乎全部我们要涉及的曲目。这一做法，再加上索莱姆僧侣复原官方圣咏曲调的努力，似乎使得许多音乐学者相信那些被摒弃的曲目必定是品质不高和无须关注的。但文献学和礼仪学学者却不会犯如此轻信的错误。他们不仅研究了这些较晚的曲目的文本，并且通过大量的现代出版物（包括五十五卷本的《赞美诗集成》［*Analecta Hymnica*］——该丛书仅含有诗歌文本，但却仅限于赞美诗）使得这些浩如烟海的素材可以为我们所得。而这些文本的音乐却不幸几乎还完全不为人所知。只是在最近，学者们才开始严肃地研究其音乐，令人鼓舞的是其中越来越多的曲目将

有可能以现代版本的形式出版。不过，在描述这些音乐时必须保持试探性的态度，因为所依据的素材只是全部曲目中的一小部分。我们所掌握的信息对于探明这种音乐的艺术价值和历史地位已经足够了。当然，并非其中全部内容都是了不起的，但是大部分都品质优良，就整体而言是极有趣味的。对于素歌曲目的中世纪后期的附加反映了一种新的艺术理念和作曲手法。它们绝不只是简单的次品，因为它们和更为古老的圣咏有所不同。 144

附加段

自打被现代学者重新发现以来，附加段就是一个饱受争议的话题。大多数不同意见集中于其起源和早期发展的问题，但围绕附加的形成过程以及附加段到底是什么也存在争论。分歧部分来自于中世纪对现今我们视作附加段的不同的术语称谓，此外，附加段也涵盖了大量不同的音乐风格与作曲程式。不过，所有的附加段都有一个共同点：它们通过附加歌词或音乐或同时附加二者扩展了标准的礼仪项目。继叙咏作为附加段的一种在音乐上——如果不是在礼仪上——独立出来，因此我们对其单独加以论述。除了少数例外，附加段的其他类型仍然依附于它们所拓展的仪式音乐环节。它们在后来可能被删除了，以免损害原来的圣咏，但蹩脚的裁剪使圣咏丧失了它们的音乐功能和歌词的逻辑性。这可能是导致音乐学者对其相对不那么重视的一部分原因。

附加手法的产生是模糊不清的，这一实践似乎是九世纪或更早些在法国开始的。尽管存在一系列历史的偶然现象，但附加段和继叙咏的早期发展基本上和两个主要的宗教中心有关：现今瑞士的圣高尔修道院和法国西南部利摩日[Limogres]的圣马夏尔修道院。这两个宗教机构无疑对附加段曲目贡献良多，不过也并非只有它们这样做过。其历史重要性的形成在很大程度上归功于它们的图书馆搜集和保留巨量手抄本的热情。圣高尔和圣马夏尔修道院并不处于这新实践的地理中心，而是划定了诞生附加段并哺育之的法兰克疆域的大致范围。在这一范围中，确实产生了许多较晚的附加段和继叙咏文献以及音乐发展的新趋向（包括早期多声部音乐的各种形式）。附加实践随之变得极为流行，并迅速传播至别的地区——尤其

是意大利和英格兰。新的附加段不断被写作，而许多最为古老的曲目则被散布到
145 了欧洲各地，被视为礼拜仪式的常规组成部分而加以运用。

要解释附加段和附加手法极大盛行的原因可能有点困难。这种情形至少部分地反映了法兰克地区对罗马礼仪的“高古”的反感。无论如何，附加的兴起似乎与卡洛林帝国时代罗马礼仪的强制输入密切关联，要么前者紧随着后者，要么二者同时发生。由于对现存礼仪成分的修饰的宽容度要远远大于引入全新的内容，附加手法为宗教诗人和音乐家们的创造性精力提供了一个重要的发泄口。在后面的章节中，这种创造力寻找别的发泄途径的趋势会愈加显著，但附加和相关的手法在中世纪的绝大多数时候的教堂音乐的生产中依然扮演着重要的角色。

中世纪教会人士显然将附加段视为一种增强特定节庆的庄严和意义的手段，而由于弥撒是最重要的白日圣事，便很自然地受到了最大程度的修饰。新的歌词被自由地添加到了弥撒的每一个音乐环节，只有作为规定基本信仰条规而不能被增添的信经除外。这种文本添加最常见的位置是弥撒的开始处，如进台经和慈悲经；但即使是结束的散席有时也会被附加处理，而读使徒书信的部分一开始是被加入圣经文本中零星的拉丁文段落和句子，后来还出现了采用俗语的翻译和解释的附加段。在所有的弥撒圣咏中——除了信经——升阶经是最少被附加处理的，这可能是由于它和其后的阿里路亚构成了一个音乐整体，而后者则是附加新歌词的常见点。而日课中的附加段一般要显著地少于弥撒，一般是出现在晚课经的应答圣咏、申正经的最高一首应答圣咏或每一次夜祷结束时的应答圣咏中。“让我们称颂主”[*Benedicamus Domino*]也是颇受青睐的被施以附加的环节。

从文本的角度来看，附加段的首要功能在于解释和扩展正式经文的意义，但它们也可以在文本和教会年中某个特定的日子或季节之间建立某种联系。由于常规圣咏被用于许多不同的场合，它们的附加段倾向于较为普遍化，具有较强的兼容性。不过在某些时候，常规部分的附加段也会和某个特定节庆、与童贞女玛利亚有关的节日甚至于某个纪念耶稣生平大事的重要节日相关联。当然专用圣咏的文本本身就是为教会年历中的特定节日而预备的。但是这些文本一般取自《圣经》（尤其是《旧约》的诗篇部分），它们与基督教节日的关系常常是模糊隐晦的。因而，专用部分的附加段提供一个通过阐述和解释正式圣咏经文的意义来印证所要庆祝
146 的节日的绝佳机会。大约正是这一印证的功能可以至少部分地解释为何进台经的

附加段要远超过奉献经和圣体经中的同类。

附加段无论是以韵文还是散文写成，都很少是独立的文学作品。它们大多要依赖于原本的经文才能完善意思和句子。在随后探讨不同类型的附加段时的例子将进一步揭示新、旧经文组合的方式。

附加段的三个类型

中世纪教会人士通过以下三种不同的途径来扩展礼仪中的标准环节：既有圣咏的旋律延伸（花唱）；在业已存在的旋律中添加新的歌词；同时添加歌词和音乐的成分。这些手法并不必然对应着附加段发展的历时性阶段。它们都是大约同时出现，它们可以并且实际上是被混合运用的。而且，通过附加花唱来延伸旋律可能代表了某种极其古老的传统。它可能正是犹太音乐实践的又一项遗产，曾一度遭到反对在礼仪咏唱中声乐炫技的教父们的攻讦谩骂。遗憾的是，九世纪之前记谱的缺失使我们无法确知其更早的实践状况。无论是不是一种新发明，花唱式的延伸确实构成了我们在九至十世纪所见的附加技术的基本部分。

第一类附加段：既有圣咏上的花唱附加

在研究附加段时，文献学者常常忽视圣咏中的纯音乐附加成分。而一些音乐学者则一度声称这种形式代表了附加手法的最初形式和附加段［*trope*］一词的原始意义。[1]至少这种观点的后半部分在如今看来是靠不住的。一个附加的花唱段，当它在早期的手抄本中被完全确认时，通常被称为纽玛［*neuma*］（＝花唱）、曲调［*melodia*］或——在阿里路亚的特例中被称为——塞昆提亚［*sequential*］。而这些花唱被添加的方式在一定程度上取决于原始圣咏的风格。在基本风格为纽姆式的荣耀经和进台经中，短小的花唱段落有时承担着划分文本辞句和段落

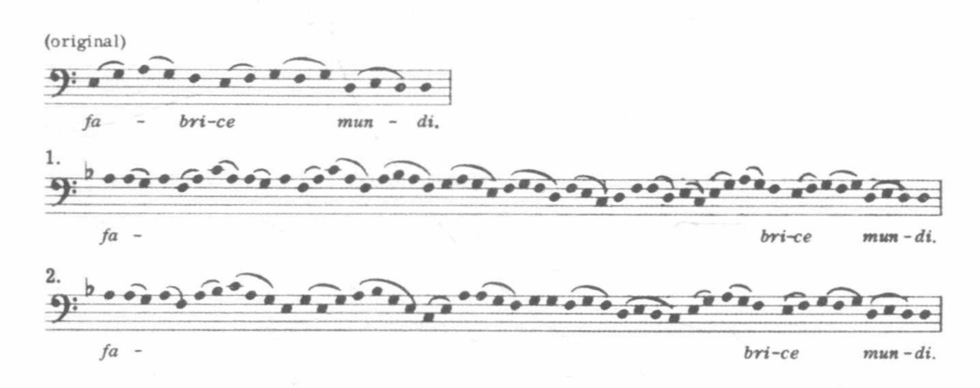
1. 参见：J. Handschin，“Trope，Sequence，and Conductus”，NOHM，2，第 128 页。

的音乐句读的功能。不过更为常见的是，在本身为花唱式风格的应答圣咏中也出现纯音乐的扩展。在此，某一接近或正处在一支圣咏结尾处的花唱段落被一个新创造的、更为长大的花唱旋律既延伸又替代了。日课应答圣咏和弥撒中的阿里路亚中尤其常见这样的扩展方式。

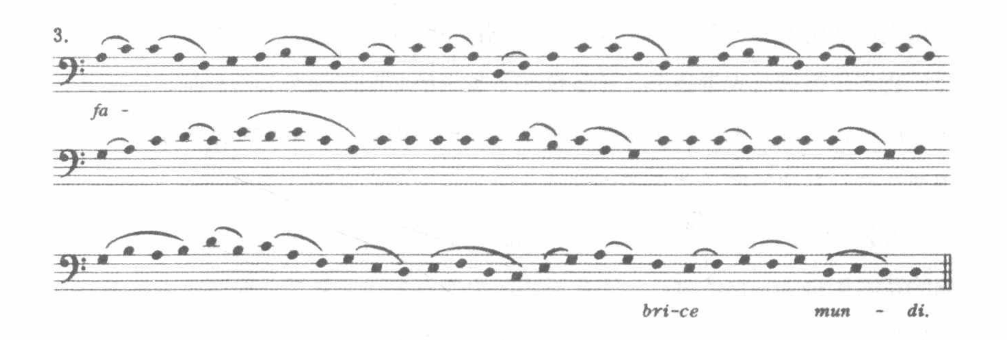
147

或许添加在一首日课应答圣咏上的最为著名的花唱例子是一位九世纪的作者阿玛拉里乌斯［Amalarius］在描述他那时的礼拜仪式时所提到的三重花唱（*neuma triplex*［纽玛］）。根据他的说法，这些旋律起源于罗马，最先属于为传道者圣约翰而作的应答圣咏《在教堂当中》［*In medio ecclesiae*］。阿玛拉里乌斯说，当代歌唱者将它们移植到了圣诞节应答圣咏《自天国降临》［*Descendit de caelis*］之中。应答部分的最后几个词——“世界的构造的”（fabricae mundi）——的配乐最初是纽玛式风格的。这一应答圣咏的带有经文词句和《小光荣颂》的完整形式需要将应答部分反复三次（R_{ab} V R_b D R_b R_{ab}），而三重花唱则为每一次反复提供了一个新的花唱段。后来的文献抹去了应答部分的一次陈述，只使用谱例 VI–1 中给出的三个花唱。前两个并不比别的应答部分在相同位置的花唱更长大和繁复，但第三个正如阿佩尔所说，“具有真正错综复杂的格局”。三支旋律完全不同，但都以“fabricae mundi”一语上的原始配乐来结束。

谱例 VI–1：三重纽玛在圣诞节应答圣咏《自天国降临》中的运用[2]



2. 选自：Codex F. 160，伍斯特［Worcester］大教堂图书馆（PalM，12，复写本第 31 页）



这一异乎寻常的“三重纽玛”体现了附加过程的几个特点。首先，花唱式延伸段可以从一首圣咏移植到另一首，这显然是由歌唱者自行决定的。其次，这一三重花唱的版本在不同手抄本中形态差异极大。[3]然而，在相同的文献中，常常可遇到带有轻微变化的原始应答圣咏的形式。这暗示，纯粹的音乐附加段比原始圣咏受到了更为自由地处理，并且可以被随意地变化。某一花唱段落存在大量变体的情形表明其作为一种旋律附加段的起源，尽管不带花唱延伸段的圣咏的较早形态已经不得而知了。最后，有一个有趣的现象是，某些较晚的手抄本给这三重纽玛的花唱部分添加了歌词，这就成为了第二类附加段的例子，在后者中，既有的旋律被配以音节化的文本。[4] 148

除了日课应答圣咏外，纯音乐的附加段也出现在弥撒的阿里路亚中。在此它们更易被识别，因为采用的是在展开的辞句后重复阿里路亚和朱比勒斯花唱的方式。这可能是通过在起始的阿里路亚和结束的朱比勒斯花唱之间插入一个新曲调来完成的；但是有时，也会是一个全新的花唱段落替代阿里路亚的反复。在这两种情形中，这些新旋律都被称作“塞昆提亚”，在我们将继叙咏作为一个独立类别加以论述时还会涉及这一类型。在现今被限制使用的奉献经辞句结尾出现的极大延伸的花唱，可能就是对这些圣咏较晚近的纯粹音乐性扩展。而花唱中出现的某

---

3. 关于这三重纽玛的其他版本，请参见：Apel，GC，第 343 页和 *Wagner, Einführung*，3，第 347–348 页。NOHM 第 2 卷［《新牛津音乐史》］第 143 页的第 47 例有一个出现在应答圣咏《在教堂当中》［*In medio ecclesiae*］的版本［译者按：这里指的是《新牛津音乐史》的第二卷老版，Dom Anselm Hughes 主编，1954 年出版；该卷在 1990 年已出 R. Crocker 和 D.Hiley 主编的新版，内容改变甚大］。

4. 这些含有附加歌词的曲例刊布于 H. Villetard 的 *Office de Pierre de Corbeil*（巴黎，1907 年）第 135 页。（旋律 1 和 2 位置颠倒。）

些再现性结构无疑表明它们代表了一种较晚期的圣咏作曲法。

我们还需进行大量研究，才能确知圣咏上的花唱附加段的全部历史。在九世纪以后，这种旋律扩展似乎是最少被集中使用、而又最早消失的附加形式。不过需要注意，某些地区培育出了按照调式进行分类的标准的花唱段曲目。这样就有了预备好的大宗花唱，只要应答圣咏的旋律扩展需要随时可用。按照不同调式排列的花唱集也为诗篇歌调——尤其是那些为进台经的经文词句和《小光荣颂》所用的那些——的延伸提供了选项。在此意义上，花唱式附加段至少在整个中世纪都被不断运用着。

149

第二类附加段：既有圣咏上的文本附加

将新的歌词添加到一个已有圣咏之中，暗示着该圣咏实际含有比起原来的歌词音节数量更多的音符，也就是说：这原来的圣咏其实是高度花唱式的。因而这种类型的附加段，一般见于应答圣咏之中，在此它们通常以拉丁文术语 *prosa*［“普罗萨”］（即“散文”，复数形式 *prosae*）或其指小形式［diminutive］* *prosula*［“普罗苏拉”］来指示。这些术语最初被运用，是由于最早附加到花唱段里的文本是散文形式的，但在后来诗体文本成为主导形式之后它们仍被用于指称这种类型的附加段。最后，它们被用来称呼某种歌唱和音乐均为新创的特定风格和形式的音乐。这一发展过程我们在讨论继叙咏时还将更为详尽地展开。

要在花唱中附加歌词，常规的做法是为每一个音符提供一个对应的音节。故而，近乎完全音节式的风格成为普罗苏拉一个十分显著的特质。当一个或两个普罗苏拉段出现在另一个的花唱式圣咏中时，其效果是音乐在音节式的和高度绚烂的风格之间奇特地交替进行。而当纯文本被添加到一首完整的圣咏中时，这种对比（尽管已在一定程度上减弱了）依然存在。在阿里路亚经文词句《说啊，在万国中》［*Dicite in gentibus*］，我们可以发现一个普罗苏拉的典型例证，原来的歌词在附加处理后都保持在其本来的旋律位置上，例如“在万国中”［in gentibus］一句对应

* 译者注：这是拉丁文特有的一种语法形态。

着其原来的音符，只是被嵌入到一个音节式的前后文中（见：AMM，No. 23）。

这首阿里路亚及其经文词句也提供了一个谐音［assonance］的例证——这也是普罗苏拉文本的常见特征。谐音——运用相同的元音——在经文词句中是常见的，后来也成为普罗旺斯和古法语诗歌的一个基本特征，在后者中通过谐音造成了一种特殊的韵律。不过，在拉丁散文的文本中，谐音现象似乎是出于某种想要与花唱原先演唱的元音尽可能呼应的愿望而产生的。这样，在阿里路亚的普罗苏拉段中，“caterva”“astra”和“perfecta”等词都落在了调式结束音的正常终止点上。而附加于经文词句的普罗苏拉中的谐音甚至更为复杂和有趣。每一句附加的歌词都用元音或原来文本的相应段落的完整音节来结束。此外，有些句子还大量重复花唱的元音。为了与“ligno”（此处为朱比勒斯花唱的反复）的最后一个音节上的花唱谐音，头四个和后两个词都以“o”来结束，而在词语内部这个音节又出现了三次。而之前一句提供了一个更短小的例子，我们可以将其手法解析如下：

原始文本：*regna*-------------------------------*vit*

普罗苏拉：*regna*nt omni*a* sacr*a* et imper*a-vit*

150

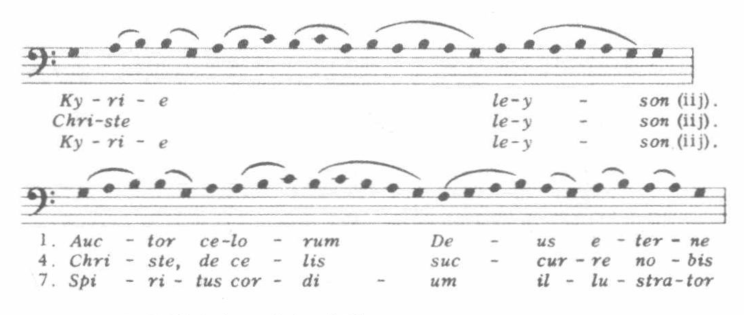
第二种类型的附加段也不仅被用于应答圣咏的花唱段落之中。圣哉经的“和撒那”段［Hosanna］的长花唱——或许是某种花唱式附加段——也常常得到文本的附加并因此被转化成为了普罗苏拉。弥撒常规部分的其他附加段有时在词乐关系方面会带来一些特殊的问题。对于通常被归属于第二种类型的慈悲经的附加段尤其如此。正如我们在第五章所谈到的，常规部分的大多数曲调（包括慈悲经）直到十世纪或更晚些时候才被写定。因此这些慈悲经旋律有可能是先为配合附加的文本而写出来，只是后来才被转换成为了花唱式圣咏的。但这种先在性很难被证实，因为大多数手抄本中花唱和附加的形态是一同出现的。另一个更为复杂的问题在于：不是所有的慈悲经附加段都体现出相同的词乐关系。它们中的许多的确是普罗苏拉式的完全的音节式形态。附加段《全能的父》［*Cunctipotens genitor*］是这样一个典型。[5]

---

5. HAM，No.15。在 LU 中，这首慈悲经是 No.IV，《通用本》中慈悲经的标题是它们所使用过的附加段的开头词句。

另一方面，某些慈悲经附加段的配乐却是音乐性更丰富的纽姆式风格。这种风格的代表是附加段《天国创造者》[*Auctor celorum*]（谱例 VI–2）。全部的九次呼告都唱以相同的曲调，而每一次都后接一个十音节的附加段。但这两个旋律尽管具有明显的关联性，却不尽相同。至少在这种情形下，第二个旋律必定作为附加段的纽姆式配乐被润饰过。

谱例 VI–2：慈悲经附加段《天国创造者》[6]



1. 天国创造者，永恒的神

4. 基督，从天国来佑助我们

7. 圣灵，照亮我们的心

（完整的文本见于：AH，47，第 168 页）

151　AMM 的第 24 曲给出了《通用本》中的“Kyrie XVIII”的类似的附加段。这里同样有一个附加段旋律尾随在慈悲经的每一次呼告之后，但在这里附加段只是重复慈悲经的曲调，整个配乐风格尽管不是完全的，但更为音节化。然而，偶尔也会有反复的音符来对应额外的音节。

应该注意：并非所有的慈悲经附加段都是典型地采用花唱和附加曲调的交替进行程式。通过将附加语句插入常规的九次呼告中避免了较长旋律反复两次。要得到这样的效果有两种方式。一种似乎较早的手法是，以一个较长的拉丁文句子替换“Kyrie”和“Christe”，但“eleison”仍然保持在每个旋律线的末尾。稍晚一点习用的做法是保持每次呼告的旋律线两端的文本，而在它们之间插入附加语句。

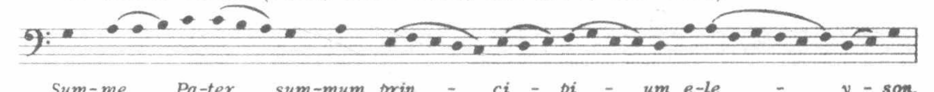
---

6. 选自：PalM，15，fols. 129 和 278v。

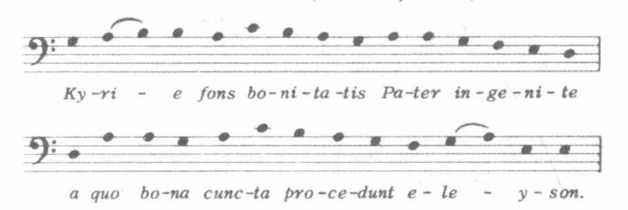
谱例 VI–3 所举出的两个附加段的第一次呼告可以说明这两种不同的手法。[7]

谱例 VI–3：慈悲经中不同的文本附加手法

a. SUMME PATER (Paris, Bibl. Nat., lat. 3719, fol. 160v)



b. KYRIE FONS BONITATIS (LU, Kyrie II)



a. 最高处的父、最高处的创始者，垂怜我等。

b. 上帝，美善之源，元始的父，一切德行由他而来，垂怜我等。

谱例 VI–3 也表明，慈悲经附加段本身所包含的风格差异性使其无法作为一组来归类。完全为音节式的附加段，可能是由于将文本添加到花唱旋律中造成的，当然它们也有可能是模仿散文式的克劳苏拉新创作的。而另一方面，纽姆式风格的附加段与典型的第二类附加段并不相似，它们在风格和情绪上毋宁说更接近我们马上要讨论的第三种类型的附加段。

第三类附加段：既有圣咏上的文本和音乐附加

152

这一类型的附加段不同于前两类，即：并不改变原有圣咏的风格或完全替换之，而是在原有圣咏之前附加或是在其段落之间插入新的文本和音乐附加段。新的文本语句通常作为对旧有内容的前导，二者之间以各种形式保持着语法性的关联。同样，新的曲调也尽量遵循原有圣咏的风格，甚至有时会截取后者中的一些

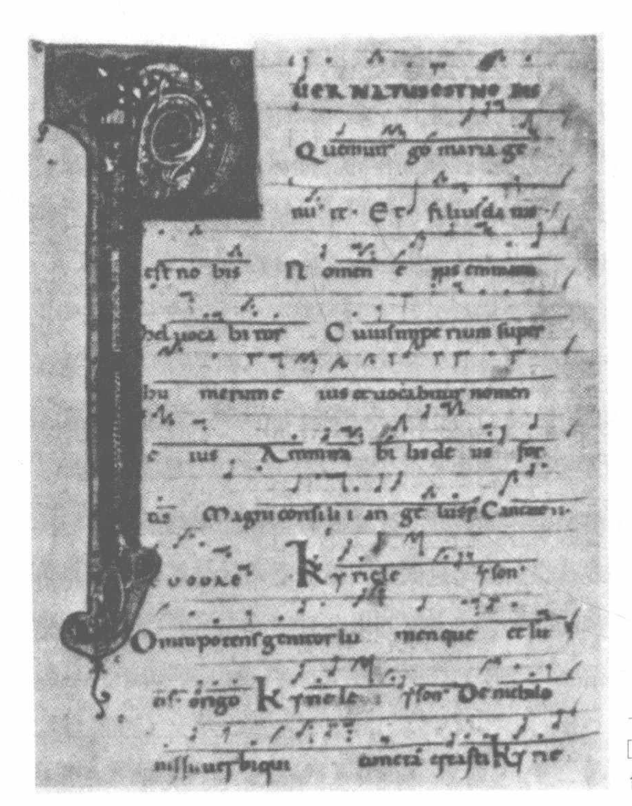
7. 前引的附加段《全能的父》升阶第一种手法的另一例证（见：HAM，No.15b）。

音乐素材。附加旋律常常是依照原来圣咏的风格自由创作的，仅仅在调式的统一性和新旧段落的流畅连接上和后者保持联系。由于第三类型的附加段所依附的圣咏通常是纽姆式风格的，这些附加段在大多数时候都能和音节式地附加在既有花唱之中的文本清楚地区别开来。

进台经圣咏在第三类附加段中是比别的仪式圣咏更受欢迎的载体。一开始，这些附加段只是附在进台经之前，但随即发展为在原来圣咏的旋律段落之间插入的趋势。在某些例子中，附加段确实引导了进台经中的经文词句和《小光荣颂》。主显节［Epiphany］进台经的一个附加段（AMM，No. 25）可被同时视为最常见的进台经附加段形式和第三类附加段基本处理手法的例证。这种类型的附加段也和奉献经与圣餐经一道出现，只是不那么多见而已。

153

中世纪文献对“特洛普斯”［*tropus*］这一术语的使用仅限于指那些附加在弥撒专用部分的三种圣咏之上的歌词和音乐，但第三类附加段在弥撒的常规部分的三类圣咏——荣耀经、圣哉经和羔羊经——中也相当常见。在此它们以多种名目



一部十二世纪意大利拉文纳［Ravenna］升阶经中的带附加的进台经和慈悲经

出现。一个荣耀经附加段可以被称作一首“赞美歌”（*laus*，复数形式 *laudes*），这个术语同时也可以指未经附加的荣耀经本身。圣哉经和羔羊经的附加段也被称为 *laudes*，或者有时被简单地称为圣哉经和羔羊经上的 *versus*（即经文中的词句）。然而，我们在这些圣咏中发现了与专用圣咏的第三类附加段相同的附加手法。偶尔在荣耀经之前会有一个附加引入段，但更常见的是作为插入段落出现在原来的经文之中。由于正式弥撒仪式以圣哉经开场，这类圣咏的附加段只能出现在原来文本的内部了。而羔羊经中有时会有特例。这里就像慈悲经附加段一样，新段落有时会替换掉三次呼告的开头语句，而音乐曲调不是为羔羊经歌词本身，而完全是为附加的文本而预备的。当然，荣耀经和圣哉经也可能具有与此相同的情形。文本附加段无疑是对业已存在的歌词的后续添加，但这并不一定意味着要将新的音乐段落插入旧有的圣咏之中。至少在某些情况下，原来的歌词和它的附加文本是被作为一个音乐的整体来加以配乐的。

由于新的音乐可以并且经常是为第三类附加段而编写的，后者也就没有了规模的限制。对于第二类附加段而言，原来花唱的长度决定了附加文本的规模，这一类附加段（即使是最长大的）始终依附于某一保持着自身音乐和文本一致性的圣咏。只有当第二类的克劳苏拉将自身从既有的圣咏之中解脱出来时，它们才会成为独立的和扩展性的音乐形式——继叙咏。第三类附加段仍然具有作为既有圣咏的延伸的功能，但却时常与它们所附着的圣咏并不匹配。许多附加段的规模大大超过了正式的圣咏，最后给人造成了这样的印象：这仿佛是一系列熟悉的圣咏曲调被引用在和插入了一首新的、原创性的乐曲之中。

混合形式的附加段

三种类型的附加段从它们将音乐或歌词或二者同时添加到礼仪的标准环节的方式来看，其各自的界限与彼此分野似乎是清晰的。而我们不免要问，为何有关附加段和附加的过程存在如此众多的争议和疑惑呢？除去主要的原因——对于总体曲目相当不完备的知识——外，还有一些因素也造成了局面的混沌。文献学家（是他们最先着手研究附加段）将所有的文本添加或替换成分都视为附加段，而不考

154

虑它们的音乐构造过程。而音乐学家则处于另一极端，总是以为花唱中附加歌词是附加手法原始的、甚至是唯一的形式。即使是对于三种类型的附加段的最近的研究也没有完全厘清误解，部分原因是由于复原中世纪术语学的关联性尝试造成的。而且这一术语学研究本身也并不是无懈可击和完全不存在争议的。有些术语的含义过于宽泛，有的又过于狭窄，以致无法被有效地使用。例如，对“特洛普斯”［*tropus*］这一术语的严格使用，看来就没有得到普遍接受，尽管该术语已经被扩大至包含第三类型中的所有附加段。另一方面，“普罗萨”［*prosa*］这一术语在中世纪的用法是指既包含第二类型的附加段又包含独立的继叙咏在内的。在此就需要做出区分，但如果不对中世纪术语学研究已经澄清的概念模糊处理，我们就不能界定“普罗萨”的含义。因此，看来最好是在现代用法的层面上使用总称性的术语“附加段”［*trope*］来指称三种润饰标准礼仪圣咏的方法的产物。对这种用法的进一步支持来自之前的讨论中已经暗示过的情形。无论如何区分三种类型的附加段的本源分野，它们并不总是保持着其礼仪位置和音乐风格的自身特质。例如，第三类附加段、荣耀经《你坚强的统治》［*Regnum tuum solidum*］就包含一个后来被以附加文本的方式转化为第二类荣耀经的花唱段。这和其他混合形式的附加段一起，有力地表明过于刻板的术语区分是多么无谓，并且进一步证实了在各个类型的附加段之间所存在的血缘关系。

罗马教会将所有附加段视作对素歌传统的腐蚀而加以排斥的正当性是无法被拒绝的。然而，将对素歌的视野局限于被索莱姆僧侣净化过的版本，将会使我们对中世纪的人在教堂中所听到的音乐形成极其错误的印象。附加段在当时的礼仪活动、尤其是重大节庆中所占有的显著位置是不能被否认的。从九世纪直至中世纪晚期，它们已经成为礼仪活动的一个常规和有机的组成部分。如果音乐学研究的目的之一是按照当时人所知的那样去重建过去音乐的面貌，那么附加段也必须被重新置于它们曾经取得的显赫地位之上。

继叙咏

继叙咏作为弥撒中阿里路亚的附加成分，过去一直被视作某种特殊类型的附加

段。而最近反对这种归类的意见主要着眼于继叙咏——即使不是从刚一开始——很快发展成了一种无论其文本还是音乐都是完整的独立的音乐类型。我们确实有足够的理由来单独探讨这一中世纪最受欢迎的文学和音乐形式。不过，这并不是说继叙咏产生的初衷和其他类型的附加段有什么不同。除了相对较少的例外，继叙咏曾是阿里路亚的仪式附属品，或在某些情况下也附属于那些习惯上通过附加长大的花唱来扩展的圣咏。因而，作为一种类型，继叙咏并未越出我们对于附加段的较为宽泛的定义之外——即将后者视为礼拜仪式中官方认可的环节的延伸性成分。我们可以将中世纪和文艺复兴早期所创制的约四千五百首继叙咏看作宗教文学家和音乐家不放过任何一个当时礼仪实践许可的自我表现机会的热忱的又一个明证。

继叙咏的早期历史甚至比附加段作为一个整体的起源情况还要更为模糊不清。而有些悖论的是，同时期文献中的佐证只是使问题更加复杂化。这一经常被引用的证据来自大约 884 年由诺特克·巴布鲁斯（“口吃”诺特克）所写的一部继叙咏集的序言中。诺特克（约 840—912）是圣高尔修道院的一位僧侣，在当时作为教师、诗人和一部记述查理大帝生平的行状（《查理大帝传》[*Gesta Caroli*]）的作者而著称于世。在他的继叙咏的序言中，诺特克告诉我们这些东西是怎样被写出来的。他承认在他年轻的时候，自己很难记住圣咏中那些“漫长的曲调”，因而不得不时常求助于某些手段来辅助他那“可怜的坏记性”。有一天，一位来自鲁昂 [Rouen] 附近的于米埃日 [Jumièges] 的僧侣来到了圣高尔——因为他的修道院被诺曼人给占领了（862 年）。从他那里法国的僧人们得到了一首交替圣咏，其中某些“诗句”被填进了“极其长大的旋律”、也就是阿里路亚的塞昆提亚段 [sequentiae] 中。这个做法启发了诺特克，但他认为那些诗句有些粗糙。在尝试改进这个模板的过程中，他写了继叙咏《让世界高歌赞颂主》[*Laudes Deo concinat orbis*]。[8]在他的教师伊索 [Iso] 建议他每个音节都只应有一个音符后，

8. 这首继叙咏的最近的出版是在格埃德 [N. de Goede] 的《乌德勒支普罗苏拉集》[*The Utrecht Prosarium*] 中（No.19，第 30 页）。其曲调同时也配和一首可能作为诺特克模板的诗歌的法语译本，见于该书第 xxxiii 页。在斯泰伦 [W. von den Steinen] 的《诗人诺特克》[*Notker der Dichter*]（伯尔尼，1948）第 1 卷第 154–163 页、504–507 页以及第 2 卷的第 8–11 页中收有诺特克的拉丁文序言以及该书作者用德语撰写的详尽评论；该文献也见于胡斯曼 [H. Husmann] 的“从诺特克到艾克哈尔德的圣高尔继叙咏传统”[“Die St. Galler Sequenztradition bei Notker und Ekkehard”]（AcM，26，1954）第 7–13 页。

诺特克又尝试创作了他的第二首继叙咏《让教堂歌唱》[*Psallat ecclesia*]。[9]

这一记述看来直截了当，很难理解它为何会带来如此多的矛盾、争议和误解。诺特克分明并未宣称自己为“继叙咏的发明者”。他仅仅告诉我们他在哪里最先看到带有歌词的继叙咏，并提及他试图写出更好的此类作品。至于伊索的批评这一信息，并不能从中就得出那个法国僧人的样板就不是音节式的结论来。诺特克很可能只是意图恭维抬高一下他的老师；不过伊索如果真这样评论，那么他一定是沉迷于典型的学院派的纠错狂之中。诺特克显然不得不轻微地调整一下文本内容，以使《让世界高歌赞颂主》完全的音节化。或许诺特克的叙述中最易产生误导的方面在于对继叙咏制作过程的理解。据此很容易推断，诺特克只是将歌词添加到了业已存在的花唱之中，以使其更易于记诵。确实，这长久以来已成了有关继叙咏起源的标准说法。但这个解释也已受到挑战，因为这与从最早的音乐合集的手抄本中所见的情形并不吻合。对于这些集本的全面考察，将最终解决许多学者们从诺特克有关他如何写继叙咏的天真的小故事中发现的“疑窦”。

156

中世纪术语学在此又一次成为争议的源头。扩展或替代阿里路亚诗句后的朱比勒斯花唱 [Jubilus] 过去被称作塞昆提亚 [*sequentiae*]（继叙咏 [sequences]），很可能这一术语并不用来指称别的圣咏类型中的花唱式附加段。诺特克将他的作品称为赞美诗 [*hymns*]，但是德国和稍后意大利的文献却采用 *sequence* 这一术语来指称那些音节式风格的曲子，如同我们今日所知的命名一样。不过在法国，这样一类音乐却通常被称为普罗萨 [*prosa*]（散文）或有时称为带散文的塞昆提亚 [*sequentia cum prosa*]。在继叙咏大多成为有韵律的诗体形式后很长时间，法国和英国的文献还是坚持使用“普罗萨”这一术语。近来以术语 *sequence* 和 *prose* 来分别界定花唱和文本的提议似乎并不能获得普遍的认同。首先，无论是文献学家还是音乐学家，看来都不愿意改变他们长期以将文本和音乐一同称为继叙咏的习惯。而对于上述的术语学建议的更为严肃的反对意见是，*prosa* 一词本身从未有过如此明确而严格的意涵。正如我们看到的，该术语及其指小形式的普罗苏拉 [*prosula*] 在中世纪都被用以指称许多第二类型的附加段。在这种情况下，中世纪的术语学至少清楚地确定了一种关系，而对“*prose*”一词的限制性使用只能是

---

9. 收录于 N. de Goede 的 *The Utrecht Prosarium* 中（No.65）。另见：Apel，GC，第 445 页。

晦涩不明的。为了便于我们接下来的讨论，在此，我们将只做出两种区分。拉丁文形式的塞昆提亚［*sequentiae*］将用来指称没有歌词的旋律。[10] 而这些旋律的音节式配词则仍然称为继叙咏［*sequences*］。

早期继叙咏

从诺特克的叙述中，我们得知继叙咏的产生应该在九世纪中叶的法国北部地区。可遗憾的是，最早带有音乐的继叙咏集的定年在距此一个世纪甚至更久之后；并且当它们出现时，一系列问题也随之产生。第一个困难在于：大量最早期的继 157

十一世纪后半叶的一份德国手抄本中的继叙咏《天使的合唱》［*Congaudent angelorum chori*］

10. 它们也被称为 *sequelae*，例如 A. Hughes 的 *Anglo-French Sequelae*。

叙咏曲调和任何所知的阿里路亚之间并无关联，甚至还有部分文本并不具备礼仪的性质。尽管在决定一个曲目是否被实际运用于礼仪时要慎之又慎，但我们也必须承认：早期的继叙咏并非一成不变地始终和某一阿里路亚联系在一起。继叙咏集甚至有可能包含一些应答圣咏或奉献经诗句结束时的普罗萨。至少在一个例子中，派生自一首阿里路亚曲调的一首塞昆提亚（和继叙咏）又同时作为花唱式附加段和奉献经诗句的普罗苏拉而出现。[11] 总体而言，这两个类型之间的区别不如它们后来所表现的那样尖锐，或许它们在中世纪的实际状况从来没有像现代学者人为定义的那样截然不同。

和早期继叙咏集有关的第二个难题在于：它们通常同时含有纯花唱的和配以文辞的旋律。没有现存的手稿能证明花唱式塞昆提亚的历史更长，而在一些例证中，花唱记谱还反映了特定继叙咏文本的不同性格。这样一来，继叙咏旋律的起源还是一个谜。甚至于派生自特定阿里路亚的塞昆提亚也常常只表现出和其圣咏母体的轻微的近似性。它们一般以阿里路亚的开头几个音符开始，而（不那么经常地）以朱比勒斯花唱的最后几个音结束。但在这借用来的头尾音型之间，旋律的主体部分则似乎是全新的创造。

158

为了应对这些问题，一些学者近年来提出一个和对传统的继叙咏制作过程的认识完全相反的解释。[12] 他们提出：中世纪的作曲者并非是将文本添加到业已存在的旋律中，而是将歌词和音乐作为一个整体一起制作。不过没有理论能证明这一观点，而在我们所掌握的有关继叙咏和塞昆提亚的最早的集本中也没有任何记述有助于其成立。事实上，这两种解释并不是相互排斥的，它们可能都含有部分真实性。而对基于诺特克序言的传统解释，无疑并不能完全漠视。

许多最早的继叙咏旋律（包括诺特克所用的几首）都有不同于其文本的开头辞句的特别名称。在有些时候，这些名称通过给出诗句的开头辞句涉及一首有关的阿里路亚。但在大多数时候，对我们而言这些名称是无法解释或意义不明的。有些可能是暗示某种世俗的来源：例如，“心烦意乱的女孩”（*Puella turbata*）、*Frigdola*（？）、“二三”（*Duo tres*）或“基萨拉或里拉”（*Cithara*）。还有一些似

11. 见：N. de Goede，*Utrecht Prosarium*，xxi 页。

12. 例如：参考文献中所列举的 R. Croker 的论文。

乎在指示其起源地，例如，“罗马的”[*Romana*]、“希腊的”[*Graeca*]、“西方的”[*Occidentana*]和“梅茨的”[*Metensis*]。存在如此众多和继叙咏文本毫无干系的名称，强烈地暗示着这些曲调曾有着属于自己的独立身世。这种设想也从以下的事实得到佐证：相同的旋律——带着相同的名称——还常常出现在不同的歌词文本上。很显然，如果这些旋律不是已经存在，就是为这些文本中的一个而创制的，但是我们一般不可能去确定哪一个文本是最原始的。甚至在最古老的继叙咏中，我们也可以发现两个及以上文本配以同一曲调的现象，一些曲调最终所服务的文本竟然有二十个甚至更多。而同一文本占有几个曲调的情况要少得多，但这在诗体和音乐形式都趋于标准化的晚期继叙咏中更多见些。无论继叙咏曲调的来源是怎样的，无可否认的是，新词填旧曲的趋势在继叙咏的曲式发展史上是主要的，甚至是决定性的。

因为使用业已存在的旋律素材，就断定继叙咏的作者只是单纯的文字工作者将是一个错误。显然这些作者们并未将继叙咏曲调视作只能严格依循的固定不变的形式。相反，他们将这些曲调作为基本素材、用各种变化手法来加以处理。在单个乐句内部，音符和动机的反复或省略都要与不同音节数量的文本诗行相匹配。更为明显的改变是通过重新调配音乐素材来制作完全不同的音乐——以及文本——形式。被称为《融合无间》[*Concordia*]的一个曲调的两个版本为这种手法提供了十分明确的例证。[13] 在法国文献中有该曲的一个更长、更复杂和更具对称性并带有几个不同的文本的变化形态；而在德国文献中则保存了一个被剧烈削减的（甚至可以说是残损的）版本，并附带两个诺特克 · 巴布鲁斯的文本。

159

这两个《融合无间》曲调版本尽管形态差异极大，但仍然含有一个共同的结构原则。起始句和结束句都只有一行文词，并且只唱一次，而其之间的每个乐句则有两行歌词，而且音乐需反复来配合第二行歌词。两个版本之间主要差异来自对两个诺特克继叙咏中某些辞句的省略。而就共性而言，文本的两行配以一个反复乐句将造成结构的相似性，并拥有相同的音节数目。这种文本结构的平行性和音乐的反复造成了一种通常被称为早期继叙咏的显著特色的形式，可图示为：*a bb cc dd ee ff g*。但这种概括性做法是不正确的。首先，将《融合无间》和其他许多继叙咏中类似的

---

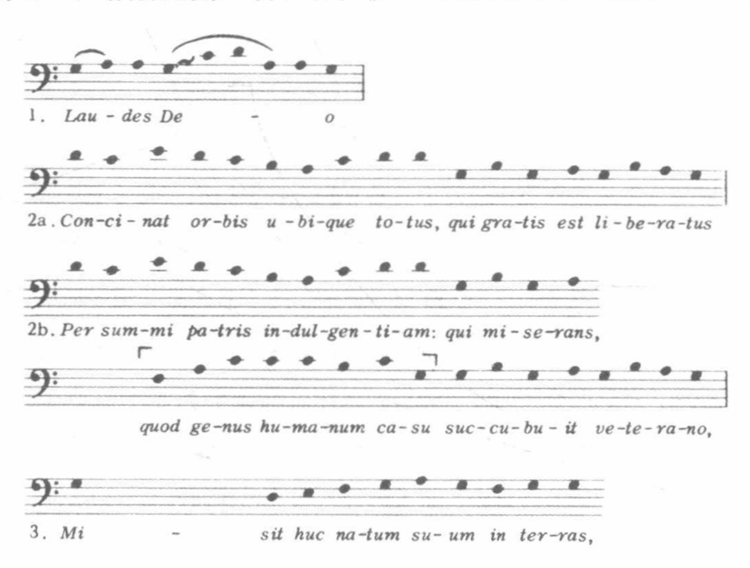
13. 这两个版本均见于 NOHM 第 2 卷第 154–157 页。

结构归结为以上的曲式，完全忽视了关联性的小块音乐素材被用来造成长大的继叙咏旋律的各种手法。更糟的是，这种概括暗含了许多早期继叙咏全部或部分地派生自某个“标准原型”的意味。有些继叙咏根本就没有任何音乐反复和文本平行的迹象。此类继叙咏一般比较短小，可能代表了其早期的发展阶段。其曲调暗示着那些还未引入乐句反复手法的阿里路亚的朱比勒斯花唱类型。

在大量早期的继叙咏中，平行性是存在的，但并不完整。对严格平行性的偏离产生了两种不同形式。配唱一个旋律乐句的两行歌词文本可能在音节数量上有些差异，这就迫使在音乐反复时要相应地增减几个音符。而当某些中间的乐句只有一行歌词并因此无需反复时，就导致了对于标准形式的更为重大的偏离。在这种情况下，那些单个的乐句会比一般的乐句更长大，并可能通过反复旋律动机来造成自身特殊的形式。诺特克第一首继叙咏的第二和第三句为严格平行结构之外的两种类型提供了极佳的示例（谱例 IV-4）。在第二个乐句中，通过插入八个音符和反复四个音符来与歌词文本的第二行（2b）的十二个音节数吻合。而第三个乐句只有一行歌词，但旋律却被细分为三个带有相当程度的动机反复意味的更小的单位。

160

谱例 VI-4：诺特克的第一首继叙咏《让世界高歌赞颂主》的头三个乐句







让世界高歌赞颂主，地球的运行因最高天父慈悲的容许而获得自由。他怜悯身负原罪的人类，派遣他右手边的圣子来到人间，他要将那些落在泥泞里的带上天国，重建他父的家园。

在继叙咏创作的第一时期中，以谱例 VI-4 中所示的一种或两种方式偏离严格平行结构的继叙咏曲目，占有实际上的大多数。根据最近的研究，圣高尔修道院和圣马夏尔修道院曲目中具有严格平行结构的继叙咏还不到总数的一半。在稍晚一些温切斯特大教堂曲目中，这一情形有所变化，超过三分之二的继叙咏是严格的平行结构的。[14] 继叙咏在其形成时期的样态常常不是描述这一类型的教科书所能概括的。当然我们也无需过度关注于结构多样性这一或许是早期继叙咏最重要的形式特征。

161

带有部分歌词的塞昆提亚

九首塞昆提亚含有双行歌词，并被音节式地配以反复的两个或三个乐句。就其他各个方面而言，它们尽管长大，却都是常规的在一首阿里路亚之后唱的花唱类型。这些塞昆提亚的每一首同时也作为拥有完整歌词文本的继叙咏出现，有的还有两个甚至更多不同的文本。在几乎所有的例子中，塞昆提亚的部分歌词都保持着固有的位置，并因此实际上嵌入在继叙咏的文本之中。含有部分歌词的塞昆提亚似乎起源于法国，传统的观点认为它们代表了花唱式塞昆提亚向音节式继叙咏转变的一个早期发展阶段。而现在，学者们对此已存有疑虑。尽管含有文本的

14. 见：N.de Goede，*Utrecht Prosarium*，xx 页，精确的数字来自 H. Husmann 的德语论文“阿里路亚、诗句和继叙咏”［Alleluia，Vers und Sequenz］，AnM，4（1956），第 40–41 页。

塞昆提亚乐句总体而言是分散的，但如果将它们作为一个整体放在一起却会呈现出完整的音乐意义。因此,它们曾被认为是一些古老的广为人知和受到喜爱的歌曲，通过插入塞昆提亚的方式得到了精心的保存。这当然是很容易被做到的，但是这些塞昆提亚中的部分歌词也有着元音“a”上的押韵以及完全形式的继叙咏的双行诗节的特征。这样，它们似乎不像是为其他别的目的而写作的。

为了更好地理解含有部分歌词的塞昆提亚，我们可以来检视一下被称为《大敬拜》[*Adorabo maior*]（AMM，No. 26）的曲调，塞昆提亚的总体特征于此可见一斑。带有文本的两个乐句（5 和 9）的旋律大致相同，不同之处在于开放和闭合的结尾（分别在 **c′** 和 **d′** 上）。奇怪的是——同时也是典型的——这些乐句没有构成塞昆提亚的完整乐句。相同的短小花唱引入同样的音节式乐句，而同样的更为短小的花唱终止式再次强调了开放和闭合的结尾。带有文本的乐句在该曲中的位置也是典型的。除了一个例外，每首部分文本塞昆提亚的文本的第一行都出现在第五个乐句上；而在最后一个含有文本的乐句都接有三或四个花唱乐句。此外，这两到三个带文本的乐句都被同样数量的花唱插句分割开来。显然，有一个共同的结构原则支配着九首带有部分歌词的塞昆提亚当中的八首。这种共同原则是否可做为共同起源的证据还有待斟酌。无论如何，对称平衡音乐结构的系统出现只可能是一种预构的结果。

《大敬拜》这个名称来自《阿里路亚：在神庙敬拜》[*Alleluia: Adorabo ad templum*]，后者过去和现在都被用于教堂落成的献堂弥撒之中（LU，第 1251 页）。来自这同一阿里路亚的另一首较短小的塞昆提亚被称为《小敬拜》[*Adorabo minor*]。《大敬拜》的部分歌词确实适合于献堂典礼或周年纪念庆典，这个曲调的完整文本中的一个（或许也是最古老的）特别提到了这样的一个纪念。该文本《我们必须》[*Observanda*] 也非常重要，因为其开头部分与利摩日的圣马夏尔修道院有关联。

162

1. *Observanda*

2a. *Abunde solemnitas*	2b. *Qua pontifex maximus*
nobis omnibus	*hanc Martialis*
aderit hodierna	*dicavit basilicam*

根据一位法国学者的意见，这些诗行的正确含义为：

> 我们必须一起庆祝这庄严的日子，那时伟大的主教（圣）马夏尔奉献了（利摩日的圣彼得的）圣堂。[15]

很明显，继叙咏《我们必须》的利摩日起源一定是《阿里路亚：在神庙敬拜》的附加段。在这种联系中，值得注意的是：带有部分歌词的塞昆提亚通常是以“我们必须”[*Observanda*] 一词或一些别的完整的继叙咏文本的开头辞句来识别的。[16] 另一方面，完整文本的继叙咏又将该曲调定名为《大敬拜》。这些交叉证据有助于我们厘清塞昆提亚和继叙咏之间的历史性联系。

《大敬拜》与作为其母体的阿里路亚在旋律上的联系是极为轻微的。只有开头几个音符是相同的，而长大的塞昆提亚的剩余部分则是全新的。就连塞昆提亚的调式似乎也改变了。阿里路亚及其诗行在调式 7 上，结束于 **g** 音，但塞昆提亚中的阿里路亚却结束在 **d′** 上。因此，旋律音域为 **a** 到 **a′**，除了乐句 5 的开放终止外，所有的乐句都结束于 **d′**。《大敬拜》因而造成某种上移了一个八度的调式 2 的效果。这种调式改变（或者说至少是结束音的变化）对于继叙咏而言并不鲜见，尽管这种情形常常出现在旋律进行中而不是开头。作为代表性的例证，我们可以引用诺特克写作继叙咏的第二次尝试——《让教堂歌唱》[*Psallat ecclesia*] 来加以说明。在此，头五个乐句结束于 **d** 音，而后三个则结束于高四度的 **g** 音。[17] 这种实践——在其开始音的高四度或五度的位置结束一个曲调造成了某种期待感——从未有过令人满意的解释。或许这种手法和中世纪作者提到的在唱完经文诗句后“在一个更高的音上”反复升阶经的习惯有关。[18] 还有可能和以即兴多声部的方式或在管风琴伴奏下演唱继叙咏的实践有关。

163

---

15. J. Chailley，*L'École musicale de Saint Martial de Limoges*（巴黎，1960 年），第 69 页。
16. *Observanda* 的完整文本刊于 AH，7，No.221。第一个词替代了“Alleluia”，而文本的剩余部分将 AMM 中 No.26 的塞昆提亚变成了一首完整的音节式的继叙咏。包含了这首塞昆提亚部分歌词的别的四首继叙咏布列于 AN，49，第 272 页（No.519 注）。
17. 见：Apel，GC，第 445 页。
18. 见：J.A.Jungmann，*The Mass*，1，第 428 页和注 43。

带有二重循回的继叙咏

一种奇特的、被称为二重循回［*double cursus*］的结构形式成为另一小组包含八或九首的早期继叙咏的特征。在这些曲子中，一些反复的乐句会在自身反复中因配合不同的歌词而构成独立的单位。在这种双重结构中，不同于常规的继叙咏结构之处在于：偶尔反复的中间乐句反复的次数不是通常的两次，而是四次。对于大多数包含“二重循回”的继叙咏而言，旋律的记谱——如果从现代人的角度看——是不完全的或不可解的。然而，有两三个例子的中世纪文献保留了可以解读的记谱。通过对音乐素材的反复，这几个例子印证了学者们最先从文本中发现的平行结构。尤其重要的发现，是继叙咏《天国之王》(*Rex caeli*，AMM，No. 27)的完整曲调。[19] 该继叙咏的头两句也因为出现于最早的二声部复调音乐中而一直以来非常著名（参见：第八章和谱例 VIII-2b）。但这两个乐句本身并不能表明《天国之王》是二重循回的继叙咏的典型例证。如果我们忽略反复乐句中的微小变体，我们可以将其完整的结构图示如下：

A							*A*							*A′*	
aa	*bb*	*ccc*	*aa*	*dddd*	*eeee*	*f*	*aa*	*bb*	*ccc*	*aa*	*dddd*	*eeee*	*f*	*aa*	*f*
1	*2*	*3*	*4*	*5*	*6*	*7*	*8*	*9*	*10*	*11*	*12*	*13*	*14*	*15*	*16*

《天国之王》本身表明它和通常的早期继叙咏是极为不同的——无论是在整体结构还是在对旋律素材的有限使用上，总共只有五个乐句，再加上一个四音或五音的终止音型（*f*)。《天国之王》中大、小规模的反复将其清晰地和早期继叙咏的“经典”曲式区分开来。正是这种不同使得二重循回的继叙咏具有了历史重要性与引人注目之处。

特殊的继叙咏结构的起源一直是众多推测与猜想的对象。有些学者试图从中找到拜占庭的影响，但并未取得显著成果。配唱反复曲调的平行结构的文本并非

164

19. 汉德辛［J. Handschin］发现了这首继叙咏，将其完整地刊布于“Über Estampie und Sequenz”，*Zeitschrift für Musikwissenschaft*，12（1929/30），第 19–20 页。

只是拜占庭圣咏独有的特征，也很难相信东部教会礼仪中某一特殊手法可能如此普遍地影响到西方继叙咏创作的热情。二重循回的继叙咏与继叙咏制作的起源有着更为直接的联系。这些曲子中的大多数都定年在九世纪，来自法国北部。因而它们和最早的常规继叙咏处于同时代，并很可能产生自相同的地理环境中。为此，两种类型之间的共性和差异就变得尤其重要了。

当然，主要的共性在于二者对于二重经文的运用——用相同旋律歌唱成对诗句。而差异则远远超过了我们已经知道的形式特征领域。二重循回的继叙咏和特定的阿里路亚没有联系，其旋律风格和常规的继叙咏也很不相同。有些例子中，许多反复音暗示这是吟诵音调，而非延伸的花唱。尤其引人注目的是，它们的曲调并未出现在手抄本文献的花唱形式中。其歌词文本在风格和内容上也不同于常规的继叙咏。缺乏押韵的结尾，但在别处韵律时有出现。有的文本部分或全部地以有韵诗体写成，其中三首是哀叹诺曼人入侵所造成的惨景的挽歌。尽管有些二重继叙咏在晚些时候被分配为礼仪之用，但其总体而言并不像起源于弥撒中阿里路亚之后的成分。相反，有理由推测它们可能代表某种非仪式的、甚至世俗化的传统，兴许来自查理大帝宫廷诗人的吟咏。就此而论，二重循回在法语和德语行吟曲等具有和继叙咏类似结构特征的世俗诗歌中的重现乃是值得关注的有趣现象。

晚期继叙咏

我们之前讨论过的所有继叙咏都属于一般所说的继叙咏创作的第一时期，大致发生于九世纪和十世纪。如果说这一时期比后来需要更多的细节考量，那是因为继叙咏的起源仍存争议以及最早的一些例证（甚至是那些最有趣的）是罕为人知的。和常见的情形一样，一种新形式发展的最初阶段往往显示出复杂的多样性，以至于很难对其加以断代并总结出阶段性特质。只有在较晚的时期，我们才能发现具有自身特质的结构原则的持续运用。这种更为标准化的继叙咏结构类型是我们现在必须来审视的。

165

朝向更大的结构规范性的趋势最早出现于十一世纪中写作的继叙咏文本上。相对于过去押韵或不押韵的文句长度不等的散文文本而言，现在的继叙咏歌词越

来越偏向于使用长度相等的句子，并引入真正的诗歌韵律，有时还会依照某种固定的形式交替使用轻重音节。换言之，这一过渡时期的继叙咏显示出从散文向诗体发展的倾向。毕竟，散文和诗体在十一世纪时的分野是十分明确的。为何需要这样一个中介呢？答案也许在于教会的保守态度不允许骤然使用具有节奏和韵律的诗体形式。正如我们提到的，赞美诗即使在日课中也是经历了漫长的过程才被接纳的；而与之类似的押韵文本可能也是逐渐渗透地、无声无息地被引入到弥撒仪式中的。无论如何，文本结构的变化是渐进式的，并且不可避免地伴随着继叙咏音乐结构的相应变化，但是这种变化的动力似乎是来自于文本而非音乐。

这一过渡时期的最早的、同时也是最常被援引的例证之一，就是著名的复活节继叙咏《赞美复活节的祭品》[*Victimae paschali laudes*]。它出自勃艮第的威波 [Wipo of Burgundy]（大约卒于 1048 年）之手，是特伦托公会议（1545—1563）允许保留在礼仪中的四首继叙咏之一（LU，第 780 页）。不幸的是，现在的版本由于省略了用结束乐句咏唱的文本的第一行而改变了原有的面貌。这首继叙咏现在的形式是 *a bb cc dd*（如同 AMM，No.12 那样）；我们可以注意到，继叙咏开头和结尾的单行文本的逐渐消失是过渡时期的另一产物。

《赞美复活节的祭品》的文本在很多层面都显露出过渡性的特征。十五个音节的开头乐句（*a*）是最短的，而 *b*、*d* 两句都有二十四个音节，*c* 句则有三十一个音节。尤其是这后一句以韵律和对规则节奏型的不时暗示将一个长乐句细分为了几个小乐句。不过，这些句子由于长度不一也并未造成符合诗体格律的典型诗行。

3a. *Dic nóbis María*	（6）	b. *Angélicos téstes,*	（6）
Quid vidístis in vía?	（7）	*Sudárium, et véstes.*	（7）
Sepúlchrum Chrísti vivéntis,	（8）	*Surréxit Chrístus spes méa,*	（8）
et glóriam vídi resurgéntis.	（10）	*Praecédet súos in Galilaéam.*	（10）

“告诉我们，玛利亚，你在路上看到了什么？”“我看见基督从墓中复活和他升天的荣光；天使作证，还有尸布与衣服。我的希望，基督升天了。他在他自己的门徒之前去了加利利。”

让人觉得饶有趣味的是，一些该继叙咏的中世纪版本通过在“3b”的每一对句前反复对玛利亚的问题来突出这一对话的戏剧性格。在《通用本》中，通过划分小句进一步强化了这种文本结构性。这样一来，这首继叙咏的整体曲式呈现出 *a bb cd cc cd e* 的布局。 166

到十二世纪，向完整的诗体文本的过渡最终完成了，于是继叙咏创作的第二个时期开始了。毋庸置疑，在圣维克多的亚当（卒于 1192 年）技巧圆熟而精致优雅的诗歌中，继叙咏达到了顶峰，他的约五十首继叙咏成为标杆，为许多中世纪晚期和文艺复兴初期的数量惊人的仿作提供了模板。亚当是塞纳河左岸、距离新开工建设的巴黎圣母院不远的一座圣维克多修道院的僧侣。值得注意的是，亚当的创作高产期与所谓圣母院乐派（见第九章）最早一批多声部音乐的出现正好同时。这些音乐成就都是巴黎作为西欧知识和艺术中心崛起的早期征象。

这种新型继叙咏的基本特质在于对文本的诗节化处理，并带有规律性的诗歌节奏和韵律形式。此外，数量有限的诗节形式被用于许多不同的继叙咏中，其中一种或少数几种可能在某一作品中从头至尾地使用。这种诗体形式标准化的后果是：为业已存在的旋律写作新的歌词变得更加普遍和更加容易。和过去相反，一个新的继叙咏歌词文本有时可以被配以几个不同的曲调歌唱。

圣维克多的亚当的继叙咏没有一首保存在现今的礼拜仪式中；但是《赞美复活节的祭品》是个例外，后者作为继叙咏第二发展时期的代表性范例确实出现在《通用本》中。[20] 对其中一首加以简要的评注，将有助于更好地理解包括圣维克多的亚当的作品在内的这一时期继叙咏的基本特质。

作为中世纪司空见惯的现象，圣灵降临节的继叙咏《来啊，圣灵》[*Veni Sancte Spiritus*] 的著作权曾被归诸于许多不同的人的名下。不过他们中最有可能的候选者是坎特伯雷大主教斯蒂芬 · 朗格顿 [Stephen Langton]（卒于 1228 年）和教皇英诺森三世（1198—1216）。该曲全部五个诗节均由六行构成，每一行包含七个音节，韵律为 aabccd。另一个造成整体统一性的方法是全部五个诗节的第三和第六行都采用统一韵脚（*-ium*）。这种规范性使继叙咏文本极为接近一首赞美诗， 167

20. 在 E. Misset 和 P. Aubry 的 *Les Proses d'Adam de Saint Victor* 中有四十五首继叙咏被归于亚当的名下。

唯一能区分这两种形式的在于音乐的配置。继叙咏的配乐不是为所有的诗节反复同一曲调，而是为每一诗节的前半段文本提供不同的旋律，该旋律随后又在后半段文本中反复（诗行 4—6）。在《来啊，圣灵》一例中，这种手法造成了如下的曲式：*aa bb cc dd ee*。很显然，诗体结构的规整性导致了原先开头和结尾的单个诗行的消失，同时也造成了五个长度相等、结构一致的曲调（谱例 VI-5）。对该曲以及《通用本》中其他继叙咏的分析有时会很困难，因为反复的部分被写出来了，而一半的诗节（当它们被计算在内时）被连续编号。在谱例 VI-5 中，括号内的数字是见于《通用本》的。不那么会引起歧义的做法是为每一个曲调编号，而将一半诗行标记为 1a 和 1b、2a 和 2b 等等。为了使研究更为简化，《来啊，圣灵》中的各曲调都以没有歌词文本的形式给出（在每个曲调结束时出现的韵脚“*-ium*”的指示除外）。在头三个曲调中，这个文本韵脚所对应的旋律终止进行是完全一致的。而在后两个曲调中，终止乐句具有明显的关联性，只是一个结束在［结束音上方的］五度上，另一个落在调式的结束音上。尽管这五个曲调是不同的，但通过分析可以发现它们之间（以及每个曲调内部各乐句之间）的动机关系。例如，我们可以比较一下曲调 3 的第一乐句和曲调 4 的头两个乐句。而利用音高范围的对比来制造多样性与平衡性的细致手法也是值得关注的。

谱例 VI-5：《来啊，圣灵》的音乐曲调



继叙咏的演唱

继叙咏应该如何演唱的问题很难回答，但是大量证据都表明，继叙咏的演绎比起其他简朴的单声部音乐要丰富许多。在一些手抄本中，音节式和花唱式两类继叙咏的并存使我们相信，这两种继叙咏是被同时或交替着一道运用的。考虑到大多数继叙咏的规模，同时演唱似乎是可能的，几首继叙咏的文本也倾向于证实这种判断。在我们所能找到的最早的文本中发现这样的语句："我们共同以辉煌的花唱嗓音，同时也用一个个音节的响亮的奥尔加农来赞颂你。"[21] 而在另一首继叙咏中可以读到："如此让我们大家欢乐地歌唱蜿蜒的花唱。"[22] 这首继叙咏的开头是："让我们优美而适宜地歌唱奥尔加农。"（*Cantemus organa pulchra satis atque decora*）诸如此类的话语——可谓举不胜举——暗示着继叙咏曲调可能会以八度、四度或五度奥尔加农［*organum*］（见第八章）的方式加以多声部处理。实际上正如我们以及提到的，最早和最著名的奥尔加农之一使用了继叙咏《天国之王》的开头部分。不过问题随之而来，因为 *organum* 这一术语既可以指早期的多声部形式，亦可指作为乐器的管风琴；而在某些例子中，似乎确实可能存在伴奏的管风琴。例如继叙咏《圣灵显现》［*Epiphaniam*］的第八诗节以这样的语句开始："现在让全体信徒在祈祷中一起来唱管风琴的旋律"（Omnis nunc caterva tinnulum iungat laudibus organi pneuma，NOHM，2，第 156–157 页）。"让我们唱奥尔加农"一句从另一方面也可以暗示多声部的歌唱表演。无论是哪种情况，如果不考虑音色的问题，多声部音乐的效果是一样的。我们已经知道，中世纪管风琴一般都拥有几组不同音域的管子，其声响有可能比每个基础音要高至少五到八度。因而在管风琴上伴奏一个曲调将产生平行五度和八度的效果，这与平行奥尔加农的做法如出一辙。甚至有可能正是中世纪管风琴的这种特性启发了多声部声乐的发展，并最终以此为这一新事物命名。需要注意，对多声部的

---

21. 引　自：AH，7，No.11。"Nam pangimus tibi clara dando vocum neumata. Voce praecelsa perstringentes Sonora sillabatim simul organa." 对相同内容的其他表述可见于：W. Waite，"The Era of Melismatic Polyphony"，载于：*Report of the English Congress of International Musicological Society*，New York 1961，1，第 178–183 页。

22. AH，7，No.84。"Propter quod laeti omnes decantemus melodias，prolixa neumata."







大卫王和别的世俗形象的表演者展示着一部圣咏书中的不同调式，出自圣马夏尔图书馆的一部十一世纪附加段集（巴黎，法国国家图书馆）

最早的理论描述，使用的术语是“辛弗尼亚”［*symphonia*］而非奥尔加农。[23]

170

管风琴绝不是继叙咏歌词中提到的唯一乐器。我们可以发现诸如“让笛声悠扬”（*Resonet fistula*）和“让我们在里拉琴伴奏下歌唱”（*Fidibus canamus*）这样的语句。[24] 礼拜仪式净化论者坚持认为，这些对乐器的描写仅仅是一种象征性的说法，而这些乐器是不可能真正被用于教堂圣事的。但圣事是否真的如此“纯净”是值得怀疑的。在一部十一世纪附加段和继叙咏手抄本的微缩画中可以同时看到木管和弓弦乐器，其演奏者上至大卫王，下至普通游吟艺人。当然这样的插图并不能证明在教堂中使用过乐器。而更多更为直接的证据来自当时对于宗教圣事中戎格勒演出的禁令。法律极少禁止本不存在的罪行，而无论哪种不合法的乐器都会偶尔被应用，管风琴伴奏在中世纪晚期则无疑是一种常规做法。一位曾担任智者阿方索十世王子师傅的西班牙方济各会修士埃吉迪乌斯·德·萨莫拉［Egidius de Zamora］曾这样描述管风琴：“教会只用这一件乐器来伴奏各种圣咏和散文附加段、塞昆提亚和赞美诗；别的乐器由于担心被演奏者滥用一般说来是被禁止的。”[25]

撇开器乐参与的问题不说，我们再回到继叙咏的演唱方式上来。继叙咏旋律的反复性结构特征很自然地导致了交替歌手组的表演形式，这在今日依然存在。为了证明这种实践的古老，我们可以再来看看早期继叙咏的歌词本身。它们不仅提到了交替歌唱的合唱队（*alternatim*），[26] 有一个文本甚至还给不同的演唱组命名。一首圣斯蒂芬日的继叙咏的开头双诗节是这样说的：

1a. *Praecentorum*	1b. *Psallat Christo*
succentorumque turma	*neumata regi compta*
concentorumque pia	*concordi symphonia*
personet laude una.	*vota reddens debita.*[27]

23. 见：Strunck，SR，第 126–138 页。
24. AH，7，Nos.55 和 100。
25. GS，2，388b。“Et hoc solo musico instrumento utitur ecclesia in diversis cantibus，et in prosis，in sequentiis，et in hymnis，propter abusum histrionum，ejectis aliis communiter instrumentis.”
26. AH，7，No. 128，诗节 7b。
27. 前引书，No. 194。

让虔诚的合唱队（高唱）
——领唱者、继唱者
还有齐唱者——
一首赞美的歌曲。

让它向君王基督歌唱
花唱装饰着
和谐的交响
给予应有的虔敬。

构成“虔诚的合唱队”的三个组的名称分别暗示其各自的功能，而同时代的理论家普吕姆的雷吉诺［Regino of Prüm］（卒于915年）的定义证实了这些功能。领唱者（*praecentores*）当然是开始唱的人，而继唱者（*succentores*）则应答之，而齐唱者（*concentores*）则与上述一组或两组一起歌唱来构成“和谐的交响”——这便是奥尔加农。

171

我们引用的所有文本都来自《赞美诗集成》［*Analecta Hymnica*］中的一卷（第7卷），其中专门收纳第一时期的继叙咏，其地域主要集中在利摩日和著名的圣马夏尔修道院附近。德国学者布鲁诺·施塔布莱恩［Bruno Stäblein］认为“*organum*”一词（或者其同义词*symphonia*）在该卷的二百六十五首继叙咏文本中的七十一首都出现过。[28]但另一方面，在东法兰克地区——也就是诺特克及其追随者的地区——的文本中则完全缺乏这样的说法。这究竟是意味着不同的演绎方式还是更为严厉的关于宗教诗体的使用标准，已经不可能知道了。无论怎样，我们都应该感谢法国的诗人–音乐家们自由地将其宗教热忱与其新歌中荣耀的声响结合在一起。但我们所知的信息却不足以解释这种寄托了他们的热情的继叙咏是如何演唱的。从这种热情中，我们体会到了在数百年的进程中将继叙咏作为创造力的当时人的态度。

28. “Zur Frühgeschichte der Sequenz”， AMW，18（1961）.

第七章
礼仪音乐的进一步扩展与润饰

我们对继叙咏和附加段的讨论看来已经使我们大大越出了礼拜仪式的既定形式领域，但这也向我们表明了这两种形式本身并非像通常所认为的那样一成不变。附加段作为一种手法极为自由地拓展了礼仪的众多环节（尤其是在弥撒仪式中）。而继叙咏（如果是起源于对阿里路亚的拓展的话）很快发展成了音乐上独立的乐曲，尽管在大多数场合中它们还是跟在阿里路亚的后面。本章将会讨论中世纪人士扩展和润饰宗教仪式的其他途径与方式。 172

在中世纪晚期，对于礼拜仪式的新贡献一般得益于对以下两种形式中任意一种的使用：以固定的结构形式被书面记录的新圣事，和在礼仪的传统架构中添加的新环节。在十二至十六世纪，这两种方法制造出了数量巨大的宗教音乐。新的圣事，无论其是否被教会普遍采用，就其本质来说自然是仪式性的，它们的功能是预先设定而没有疑问的。但附加到礼仪中的新环节就不那么容易被识别了。即使教会对这种附加表示宽容，却也极少给予它们正式的名分。因而许多中世纪和文艺复兴时期宗教音乐的功能，只有在我们意识到它们根据不同的王公、教士和教堂的需要，礼拜仪式在当时可以被多么自由地扩展时，才能被认知。

中世纪晚期的新节庆

教会历法在其存在的头八百年间，只含有数量有限的特殊节庆。然而从九世纪开始，遍布整个西欧的形形色色宗教活动（从创制附加段和继叙咏到建设礼拜

堂和大教堂）中也包含教会历法上出现的越来越多的新节庆。大多数新节日都是为荣耀某位圣徒（包括那些被新近封拜和突然受到欢迎的），但中世纪的宗教热情也给时令日［Proper of the Time］增添了新项目：十世纪出现了圣三一星期日，而1264年基督圣体节的出现则要晚三个世纪。而不断增长的对童贞女玛利亚的崇拜也鼓励了以荣耀她为名的新节庆出现在教会历法上。

173

自然，每个新节庆都需要一台弥撒和一整套覆盖从第一到第二晚课经的全日制完整圣课，但罗马教会却感到没有必要或无力来建立一套为整个西方基督教世界所用的整齐划一的圣礼。我们随处可以发现——有时是让人意外的——为同一节庆而预备的大量不同的圣事。对于圣徒日而言，这种情形的发生是由于并非所有教堂都以相同的隆重规格来庆祝特定节日。那些新封拜的圣徒在他们所生活和工作过的地区很自然会得到更高的荣誉。而且，主保圣徒［patron saints］的节日在那些处于他们庇护之下的城市、教堂和修道院会被更加特别地加以崇奉。

创造新圣礼的进一步动力来自十字军运动和随之而来的活跃的圣物贸易。对一位圣徒的骨骼或其他身体遗骸的保有，很自然需要更为庄严地庆祝其节日的仪式。而某位重要圣徒的完整遗骨则可能会使拥有它的教堂圣器储藏室成为信徒们朝觐的目的地,就像圣詹姆斯的遗体被“迁移”到西班牙西北部的圣地亚哥·德·孔波斯德拉时所发生的那样。这一事件引发了对孔波斯德拉的圣詹姆斯节的超乎寻常的繁复圣事的出现，那里的教堂档案馆至今还保存着著名的含有这些圣礼及其音乐的《加里斯都抄本》。其他种类的圣物也同样引发了新礼拜仪式的产生。例如在十三世纪，一位困窘而大胆的拜占庭皇帝将基督受难时所戴的荆棘冠给了威尼斯人以抵押他无法偿付的一笔巨款。法王路易九世购买了债权并于1239年得到了这宗圣物。为了保藏它和其他有关基督与圣母的圣迹，圣路易在巴黎兴建了圣堂［Saint Chapelle］。在所有的圣物储藏室中，这可能是最为庞大的并且一定是最美丽的之一。在礼仪和音乐的历史上崇奉荆棘冠的特别圣礼大量涌现，不仅持续时间很长而且非常重要。路易九世本人在1297年被封圣后也成为好几种不同圣礼的荣耀对象。显然，中世纪绝不缺乏创造新圣事的机会，许多大教堂和修道院似乎都十分自豪地发展出专属的节庆礼仪。中世纪的人从不将教堂圣礼视为某种固定不变的事物，而是将其作为可以加以个性化理解的宗教信仰的活态表现。

对这种新圣礼的中世纪常规称谓是 *historiae*［“行述”］，很可能因为它们的内

容都来自于圣经故事中圣徒们的生平行状的文字。而现今有点容易造成误解的是，它们一般被称为 *Offices*。这个术语既可以指作为整体的每日礼仪课时，也可以指为某个节日预备的特别的成套圣事（通常包含弥撒在内）。所有的这些特别圣课都需要新的经文和为每一圣事（尤其是晚课经、申正经和赞美经）的专用部分新创或改编的曲调。因此，新的圣咏包括赞美诗曲调、应答圣咏、诗篇交替圣咏和短诗曲。在较晚的圣课中，所有这些项目的文本通常是同类的押韵格律诗体（这也是晚期继叙咏的特质）。在《赞美诗集成》[*Analecta Hymnica*] 各卷中包含的超过八百五十首的此类韵律圣课说明了它们极受欢迎的程度。[1]

174

弥撒的附加成分

相对于圣课而言，弥撒对于诗体文本（尤其是更为现代的、押韵的变体）的渗透的抵抗要强大得多。附加段和继叙咏以及阿里路亚中的诗句，确实在它们的较晚的发展阶段中引入了这种诗体。但是作为整体而言，弥撒专用部分的圣咏——即使是为新加入教会历法的节日而制作的——仍然以圣经文本作为其歌词。只有在少数一些例外中，专用圣咏才被提供诗体文本。奇怪的是，这种实践似乎只限于奉献经和圣体经，可能是因为这些圣咏已经失去了任何与诗篇歌调形式的相似性。《赞美诗集成》中专收弥撒专用部分的附加段的那一卷（第 49 卷）包含四十二首“格律奉献经”和二十七首“格律圣体经”。这些圣咏几乎无一例外是为童贞女或其他圣徒的节日而创制的。它们中的大多数来自定年于十五和十六世纪的文献。甚至还有少数例子是弥撒的整个专用部分都采用韵律诗体的。彼得 · 瓦格纳曾引用过这样一个例证作为“奇品”，并且评价道：“没有证据能表明这一类作品产生自一个礼仪衰落蜕化的时期。”[2]

润饰弥撒的更为丰富而更被普遍接受的方法，早在将诗体文本引入弥撒专用部分的分散尝试出现前就已存在。正像附加段扩展了个别圣咏一样，类似的起

---

1. 见：本书“参考文献”。
2. P. Wagner，*Origin and Development of the Forms of the Liturgical Chant*（London，1907），第 261 页，注 1。

始、插入和结束部分也扩展了弥撒本身的形式。专用和常规部分的正式环节保持不变，形成了一个可以支撑各种局部附加成分的结构框架，这些附加物的一部分后来进入了正式弥撒仪式中。只要回忆一下第五章所大致勾勒的弥撒结构，我们就可能会无比惊异地发现：在《通用本》的常规部分的进台经之前，竟有一整页的文本。类似的，作为解散环节的散席［*Ite, missa est*］则后跟一段祈祷文和作为结束的福音诵读。而常规部分的圣咏，更是始于所谓的“洒水礼”［The Asperges］（LU，第 11 页），即在向祭坛、教士和信众喷洒圣水的过程中咏唱的圣咏。在中世纪的实践中，进一步的附加成分——既包含文本也包含音乐——常常将这些导入和结束的仪式环节扩充得更为长大。弥撒内部的插入也同样丰富了其音乐的内容。在圣事的某些节点——尤其是在领圣体的仪式中——额外的音乐成分的插入，开始成为被隆重的节庆、甚至常规的周日弥撒所接纳的普遍性实践。附加的音乐同样被提供给那些为王室婚礼、主教任职和君王加冕而举行的弥撒之中。正如之前已经指出的，大多数音乐的最初功能现今已无法确知了。不过，我们确实知道，有些通常被添加到弥撒中的作品——包括单声部和多声部的并已得到学者们的确认——是为某些法国君主的加冕典礼而创作的（参见第十章，第 258 页注 2）。

175

教仪剧［Liburgical Drama］

戏剧形式的引入也许是中世纪教会扩展和润饰其礼拜仪式的最为有趣、也必定最出人意料的手段。对仪式性音乐戏剧的最早历史记录，是一个描写复活节的早晨在基督墓前，三位玛利亚和一位（或多位）天使相遇的场景。通常以其开始语句“汝等所寻之人为谁”（Quem quaeritis）来命名，这出“戏剧”最简单的形式只包含三行对话：

176

天使：汝等所寻之人为谁？基督的仆人们。

玛利亚们：哦，天国的仆人，我们在找被钉十字架的拿撒勒人耶稣。

天使：他不在此地。他已升天了，正如他说过的那样。去宣扬耶稣升天的事迹吧。



基督墓前的三位玛利亚。最早期教仪剧的一个场景

当然，在这种形式里，对话并无任何戏剧意味，不过在一份定年为950年左右的圣高尔修道院的手抄本中，有一个作为复活节进台经的引入式附加段《我已经飞升》［*Resurrexi*］（AMM，No. 5），在这里基督本人宣称"我已经飞升了"。而在一份923—934年之间的利摩日手抄本中，则存在另一个版本（也是所见的最早的版本）。该版本尽管也附着在复活节进台经上，却奇怪地比较晚的圣高尔版本更加复杂。它似乎是嵌入在另一个进台经附加段中，但三行的核心语句本身被三位玛利亚的第二次对话所扩展："阿里路亚，我主飞升了。今天，强壮的狮子、神子基督飞升了。感谢上帝，让我们高声欢呼吧！"[3]

手抄本并未指示这两个最早的《汝等所寻之人为谁》的版本是否被戏剧化地呈现，尽管它们很可能和进台经本身或是大量较晚期的附加段一样，是以应答或

---

3. 关于圣高尔和利摩日的早期附加段的现代转写本（后者是不完整的），见NOHM，2，178-179页。利摩日的一个较晚的版本可见于：P. Evans，*The Early Trope Repertory of Saint Martial de Limoges*（普林斯顿，1970），第155页。《温切斯特附加段曲集》中的最早戏剧，载于HMS，2，在附带的小册子中配有音乐的现代转写本。

交替的形式来歌唱的。我们有关戏剧表演的最早的证据并非来自一份音乐文献，而是出自《协和的规章》[*Regularis concordia*] 这一英格兰本笃会的庆典施行手册中。该文献出自 965—975 年间的温切斯特主教埃塞沃尔德 [Ethelwold] 之手，其中罕见地详细记述了《汝等所寻之人为谁》的剧本是如何在复活节星期日申正经的最后的应答圣咏之后被表演的。[4]

一般认为，埃塞沃尔德描写的对话场面是被咏唱的正式圣咏的文本前导。如果确实如此，这出戏剧就开始于圣高尔手稿中的三行核心辞句和利摩日文献中的马利亚们的附加话语。在两个进一步的附加部分中，天使唱了一首仪式交替圣咏"快来看我主安放之地"，而三位玛利亚以另一首交替圣咏应和之："为我等钉十字架的人主已经从墓中飞升了，阿里路亚。"整个表演随后以在传统的铃声伴随下咏唱《感恩赞》[*Te Deum*] 回归到了常规的申正经礼仪中。

177 仅仅在《协和的规章》数年后问世的《温切斯特附加段曲集》(约 980 年) 中保留了一个完整的配乐戏剧版本。虽然这一版本缺少埃塞沃尔德的描述那样详尽的舞台指示，但其内容只在两个方面与前者有所不同。首先是插入了另一首仪式交替圣咏作为天使的最后对白。在玛利亚们看见坟墓是空的之后，他告诉她们："快去啊，告诉信徒们人主飞升了。"而戏剧随即以玛利亚们的交替圣咏作结："人主已经飞升。"而和《规章》版本的第二个也是最显著的不同，在于此处省略了《感恩赞》，这也表明戏剧并非是在申正经的末尾表演。如果我们确信《温切斯特附加段曲集》中的该剧的位置——无论如何这里给出了礼仪事件的准确进程——那么这出戏剧应被视作复活节烛光祈祷 [Blessing of the Paschal Candle] 这一复活节童贞女庆典的组成部分的序引。

除去年代学上的记载矛盾外 (需要加以解释或者干脆忽略),《汝等所寻之人为谁》对话的早期形式为教仪剧的起源提供了官方解释的主要基础。根据这一解释，最简朴的形式——三行的核心辞句——必定是最早产生的，这很可能出自圣高尔修道院僧侣之手，并在复活节进台经中作为附加段出现。当这一附加段后来被扩展并被作为申正经结束时访问圣墓的场景表演时，便从附加的过程中直接催生了戏剧的形式。

---

4. 关于该记录的翻译，见：Reese，MMA，第 194 页。

过去有关这一传统的解释曾出现过大量争议，但直到最近伴随着更为可信的代替性说法的出现，有关其真实性的质疑才具有了严肃性。在一系列卓越的论文中，O. B. 小哈尔迪逊［O. B. Hardison，Jr.］分析了在礼拜仪式中戏剧的位置，并解释了在《汝等所寻之人为谁》的对话作为附加段和戏剧的传抄过程中大量出现的“手抄本反常”［manuscripts anomalies］的现象。[5]哈尔迪逊认为，戏剧必定是最早出现的，很可能源自一个复活节守夜［Easter vigil］庆典中的附加成分。[6]一篇更晚的论文报告了哈尔迪逊的对于《汝等所寻之人为谁》戏剧和一部九世纪的复活节晚祷的一部分的明显的文本平行现象的发现：“无疑属于神圣星期六的仪式庆典活动。”[7]而更晚一些的提摩西 · 麦基［Timothy McGee］对于《汝等所寻之人为谁》的仪式定位的研究表明，当对话在复活节弥撒前出现时，它常常成为一个更为庞大的、与弥撒本身分开的前导性的队列行进典礼的组成部分。[8]对于约八十份十至十二世纪的手抄本证据，麦基怀疑这些过去被视作直接附属于复活节进台经的附加段的短小对话，实际上是“独立自足的庆典”，因此可以称为也可以不称其为附加段，端视究竟如何定义和使用这一遍及于西欧的术语。我们没有理由不去假设，这种庆典可能从其一开始就包含有表现性的因素。大量文献指示了对话的表演形式，有些甚至特别标明“在圣墓旁”（*ad sepulchrum*）或“在造访圣墓时”（*ad visitandum sepulchrum*）演唱。而这种形式从弥撒前的行进式庆典向申正经结束处（据猜测应为破晓之际）的转移，则反映了力图与妇女们在“很早的清晨”来到圣墓（《路加福音》24:1）这一情节吻合的愿望。

178

显然，麦基的研究部分证实、也部分修正了哈尔迪逊的推测。认为教仪剧发源自业已存在的附加式圣咏的旧有假设是站不住脚的。无疑，无论是表现性场景还是附加段都是润饰、或者使教堂仪式更为人性化的朴素愿望的结果，但它们发

---

5. *Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages*；尤其参考其中第五篇，“The Early History of the Quemquaeritis”。

6. 根据1960年的教皇敕令，复活节守夜应被包含在“重建的圣周礼仪”中，见于LU的较晚版本，第776页1-MM.

7. O. B. Hardison，Jr.，“Gregorian vespers and Early Liturgical Drama，” *The Medieval Drama and its Claudelian Revival*，E.Catherine Dunn *et al.* 主编（华盛顿特区，1970），第37页。

8. Timothy J. McGee，“The Liturgical Placement of the Quemquaeritis Dialogue，” JAMS，29（1976），第1-29页。

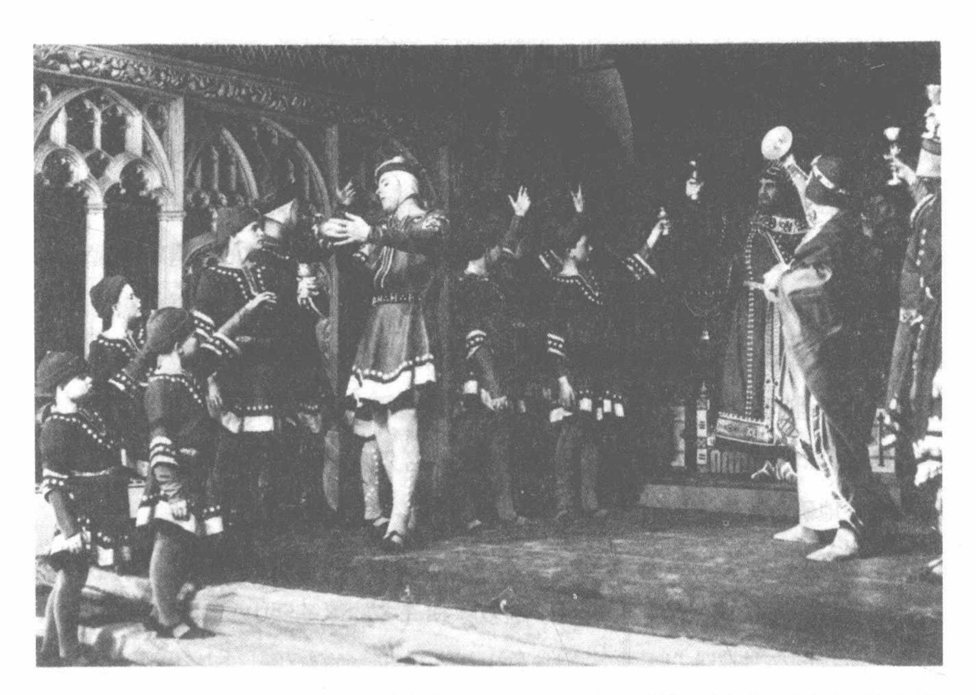
展的途径却大相径庭。二者之间偶然性的联系仅仅是一种巧合，并不能表明它们之间有着线性的直接传承。

不管复活节戏剧的起源如何，它很明显成为了表现基督降生时牧羊人访问马槽的圣诞节戏剧的模板。该剧最早出现于十一世纪的文献中，以“汝等在马槽中所寻为何人？牧人们，说啊！”［“Quem quaeritis in praesepe，pastores，dicite”］的语句开始。牧人们回应道：“是救世主，我主基督……”后面还有两段话，其中第二段由圣诞节弥撒的进台经《一个男孩为我们降生》（*Puer natus est nobis*；LU，第408页）补充完整。[9]该剧如此频繁地和弥撒相关，可能是认为教仪剧源自附加段的传统假说存在的理由。然而，另一出圣诞节戏剧《三王来朝》［*The Visit of the Magi*］同样也带来了怀疑。大多数这出剧目的例证都与申正经关联，并具有独立作品的形态。该题材迥异于牧羊人戏剧的内容，常常发展为高度复杂的插话形式［episodic forms］。牧羊人和东方三博士的来访有时会合并在一出剧目中，还会包含希律王宫廷的装饰场景。这些场景很自然地暗示着对屠戮无辜婴儿和拉结的哀歌［Lament of Rachel］等内容的戏剧化处理。另一出出现在十一世纪的戏剧是《先知的行列》［*Ordo prophetarum*］，通常在圣诞季上演。该剧基于一篇六世纪的布道词，其中集合了大量旧约的元素以及预言基督降临的维吉尔和女巫这样的异教人物。

179

直到十二世纪，复活节戏剧才开始接近上一世纪的圣诞节戏剧或别的题材的同时代戏剧的丰富和复杂程度。也只有在这时，新的插话和场景才被添加在圣墓前的中心对话的前后。与基督复活有关的各种插话（就像那些与基督诞生有关的内容一样），有时会作为单独的短剧、有时会合并成一出较长的连贯剧目在不同场合表演。这种积累的方式的某些细节在本章稍后会介绍。复活节期与圣诞节期自然是产生教仪剧的时期，与这两个节期有关的大量剧目被保存了下来。事实上，产生于十二和十三世纪、基于其他主题的剧目还不到二十个。来自旧约中的戏剧故事包括以撒、约瑟和他的兄弟以及但以理的事迹。而来自新约的故事从数量上看要多些：天使领报、拉撒路的复活、圣保罗的皈依以及聪明和愚笨的贞女等。奇怪的是，竟有八出戏剧——几乎占与圣诞节和复活节无关的剧目的一半——完

9. 头两段话配唱的曲调，见于NOHM，2，第196页。该文本的完整配乐载于Evans，*The Early Trope*，第129页。



《但以理戏剧》中的场景——伯沙撒王的宴会［Belshazzar's Feast］，在英格兰威尔士大教堂由纽约雅乐社［Pro Musica］演出、诺亚·格林伯格［Noah Greenberg］指导

全与圣经无关，而是关于中世纪宗教神话中最为流行的圣尼古拉［Saint Nicholas］的奇迹的。

教仪剧从简单的对话扩展为带场景和服装的长剧，显然有赖于引入新的文本以及配合这些文本演唱的音乐。纵观其历史，教仪剧并非话剧，而是配乐歌唱的。因此，它们在很大程度上实际是一种音乐-戏剧。有的学者走得更远，径称其为"中世纪的歌剧"。如果我们对歌剧这一术语的所指仅限于今日的情况，那么这一名称是误导。中世纪歌剧确实是表演和唱的，但直到十四世纪，才有乐器参与其中的记载，而且也只是提到管风琴（间或还有鸣钟），并且也只是为《感恩赞》和《圣母颂歌》这样的总结性合唱圣咏伴奏。[10] 并且，其中的音乐完全是单声的旋律，保留着圣咏的记谱与性格。不过，即使在这一严格限制内，中世纪歌剧的音乐依然表现出极大的多样性。

---

10. 参见：W. L. Smoldon, "The Music of the Medieval Church Drama," MQ, 第 48 页（1962），第 493-494 页。

无论其起源如何，复活节和圣诞节中《汝等所寻之人为谁》对话的配乐仍然与和它们最先一同出现的进台经的风格相一致。在剧中，来自礼拜仪式的附加的歌词——交替圣咏、《感恩赞》和较晚的继叙咏——通常保持着其传统而相对简朴的旋律。它们也由此与占据支配地位的风格——半音节式、半纽姆式——完美地相附和，这成为后来为非仪式文本配乐的标准。而更为装饰性的带有花唱片段的风格通常用于挽歌或其他戏剧及情绪意图较为彰明的情境。然而奇怪并需要注意的是，源自德国的较晚的戏剧显示出十分明显的花唱装饰性倾向。[11] 这些德国曲调可能十分有趣而优美，但其戏剧效果却不如法国戏剧所使用的那些更为简朴的旋律风格强烈。显然，即便在中世纪歌剧中，使音乐从属于语言的典型的法国原则已经很好地确立起来了。

180

在十二和十三世纪，随着韵律诗体文本被引入教仪剧中，出现了新的动向。这种动向与同时代或更晚时期出现于继叙咏和许多韵律圣课中的新型诗体形式相契合。新戏剧在其文本以及音乐的结构上显示出更大的变化性。在一些音乐上最有兴味例子中，诗体的形式——通常作为配乐的一类——与散文式的对话体和仪式圣咏交替出现。还有一些例子，较古老的散文歌词被改造成了诗体并配以修整过的或全新的曲调。这种手法有时会表现得如此激进，以致整个文本都采用诗体形式，与礼拜仪式文本和曲调关系微弱甚至毫无联系。这种手法的结果最明显的体现莫过于《但以理戏剧》这一或许是中世纪戏剧中最流行和最著名的剧目中。除却两个结束的环节——一首单诗节的赞美诗和《感恩赞》外，该剧的文本和曲调完全是非礼仪性的。多样的形式与风格使《但以理戏剧》成为中世纪戏剧艺术中最为迷人的范例之一。[12]

181

弗勒里戏剧

教仪剧最重要的合集可能是“弗勒里剧集”了，之所以这样叫是根据其所产

---

11. 参见 GD，5，第 325 页和 Smoldon，前引书，第 487 页中的例子。
12. 《但以理戏剧》的演出版本由 N. 格林伯格编辑，Decca Records 录制（DL 9402；立体声，DL 79402）。另一个 W. L. Smoldon 编订的版本简单地给出了没有时值的原始旋律。

生的圣贝努瓦-絮尔-罗瓦修道院所在地而得名。[13] 这部十三世纪手抄本中的十个剧本很可能构成了修道院的戏剧保留曲目，在表现题材和结构方式两方面都代表了晚期教仪剧的所有类型。其中头四个与圣尼古拉的奇迹有关。随后是两个圣诞节期和两个复活节期的剧本。最后两个剧本则基于圣经中有关保罗皈依和拉撒路的痊愈的故事。所有的戏剧都以一首礼仪圣咏作结（一般是《感恩赞》），但戏剧文本就总体而言却可分为三类：（1）几乎完全是韵律诗体的；（2）几乎全部是礼仪圣咏所用的散文体的；（3）二者的混成。通过对每一类型中代表性剧目的分析，至少可以概括出它们所各自依凭而发展的不同的音乐形式与风格。

以诗体文本为主的戏剧

《但以理戏剧》属于以诗体文本为主的教仪剧的类型，但其文本形式和配乐手法的极大的多变性却是独一无二的。一般说来，此类剧本的文本和音乐素材都十分有限。事实上，某一诗体形式、甚至是单个曲调，经常被用于整部戏剧。“弗勒里剧集”中的头两个有关圣尼古拉的奇迹的剧本和最后一个有关《拉撒路的复活》[*The Raising of Lazarus*] 的剧本都属于这种情形。这种实践可以从同时代史诗文学“武功歌”[*chansons de geste*] 的表演中得到印证，后者中一两个旋律程式可服务于千百行的文本（参见本书第十二章）。此类教仪剧没有史诗这样长大，但是单个曲调的持续反复也很难在音乐上产生戏剧性的效果。 182

在第四出有关圣尼古拉的奇迹的剧本——《盖特隆之子》[*The Son of Getron*] 中，一种极富想象力的手法造成了极为显著的兴味。故事非常简单。一位异教国王的侍从们绑架了一个小男孩，后者便在国王宫中服事多年。后来圣尼古拉干预其事，奇迹般地将孩子还给了他的父母。剧本仍然采用单一的诗体形式：四行体诗节，每行包含十个音步。而变化性在于：每一个剧中角色（包括仆人们的合唱队）都被配

---

13. 此地本名为“弗勒里—絮尔—罗瓦”[Fleury-sur-Loire，译者注：意为罗瓦河边的弗勒里]，后来由于修道院中获得了圣本笃的圣物而改名为“圣贝努瓦—絮尔·—罗瓦”[St.Benoît-sur-Loire]，该地区位于奥尔良上游数公里处的罗瓦河畔。“弗勒里剧集”现在收藏于奥尔良省立图书馆（MS.201）。

以一个特性显著的旋律，而游离这一音乐角色设置的环节虽不多却极具戏剧效果。一开始观众会对母亲的哀歌和安慰她的人所唱的是同一曲调而觉得不甚协调，但是这同一曲调的不同寻常的反复却造成了戏剧的节点。这位母亲从绝望和哀恸逐渐变得有了希望。最终，在其安慰者的劝告下，她用向圣尼古拉呼唤帮助的祈祷结束了本场。而这一旋律的双重意涵，在其随后于男孩哀叹自己为异教国王所奴役的不幸命运时再现之际，就变得十分清晰了。通过放弃本属于自己角色的曲调，男孩同时唤起了母亲的痛苦和她对圣尼古拉的祈祷。这一巧妙的手法使音乐做好了让圣徒干预的准备，顺理成章地迎来了大团圆的结局。母亲的欢欣的结束曲也十分自然地启用了一首新曲调，其中运用了一个来自儿子曲调的给人深刻印象的素材——在一个五度音程内的花唱式下行级进动机。如果说《盖特隆之子》是"瓦格纳式主导动机的早期实验品"[14]可能有点夸张，但无疑，音乐的暗示力量在此发挥了极好的效果。

以礼仪文本为主的戏剧

大量遵循早期复活节戏剧范例的剧本，其文本主要来自礼拜仪式的圣咏。这一类型的文本喜用交替圣咏，不过像附加段和继叙咏这样较长的圣咏也在其中。当然，该类型文本——无论是直接取自圣经还是将圣经辞句润饰而成的——大部分为散文体。通常，戏剧会保留原来在礼仪中配唱歌词的圣咏曲调；但有时候，一段礼仪歌词也会和一首似乎是全新创作的旋律一道出现。因为即使这些新旋律并不激烈地偏离传统的素歌风格，但该类戏剧似乎也更加冷峻严肃，并且——兴许是在我们看来——比那些采用韵律节奏的诗体戏剧更具有真正的仪式特性。

183 在"弗勒里剧集"中的十个剧本中，只有《以马忤斯的显圣》[*Appearance at Emmaus*] 属于以礼仪文本为主的戏剧。根据朗贝尔特 · 维克兰 [Rembert Weakland] 的意见，"这种漫游剧 [Peregrinus Play] 就整体而言，几乎……都是

14. *The Son of Getron*，C. Sterne 编，引言，第 1 页。

用交替圣咏创作的”。[15]（*peregrinus* 一词［意为“外邦人”或“旅行者”］表明这类剧目表现的是复活后的基督与两位前往以马忤斯的门徒相遇的情景[《路加福音》24：13–52]。）手抄本中的红色题记告诉我们，该剧在复活节后星期二的晚祷中表演，其中一部分交替圣咏如今在复活节期间依然使用。例如，基督的第一首圣咏，《你们走路彼此谈论的是什么》（*Qui sunt hi sermones*，《路加福音》24：17），正是现在复活节后星期一的晚祷的《圣母颂歌》所用的交替圣咏（LU，788 页）。但并非所有的戏剧交替圣咏都保存在了礼仪之中，某些文本确实含有不同的曲调。[16] 因而，我们也不用为许多圣咏的礼仪性质未被识别而感到吃惊。不幸的是，这种认识的缺乏导致了——还是用维克兰的话说——在用有量记谱转写时的“十分明显的异想天开”。[17] 无论关于早期素歌的节奏理论如何，可以肯定的是，在十二世纪其演唱形态中还没有固定时值的音符。在诸如《以马忤斯的显圣》这样的戏剧中，有量转写（无论是自由节奏的还是三拍子的）都是不可思议的。演唱素歌的现代方式——就我们目前所知的而论——必须成为主要基于礼仪素材的教仪剧现代演绎的唯一基础。

诗体与礼仪的混合文本的戏剧

复活节和圣诞节最初都是新型散文文本和既有礼仪圣咏的混合。一开始的情况是，扩展的场景和添加的插话都遵循着已有的模式：在那些单靠圣咏不足以提供足够的戏剧对唱的地方，就会有依照圣咏风格配乐的新散文文本来填补。更晚一些的添加成分在全剧的不同地方引入了带韵律和节奏的诗体。因而在发展完全成熟的戏剧中，礼仪圣咏和散文体的戏剧对话与配乐诗体文本是浑然一体的。这种不同文本类型的混合曾经使某些学者联想到歌剧宣叙调和咏叹调之间的对比。

---

15. R. Weakland，“The Rhythmic Modes and Medieval Latin Drama,” JAMS，14（1961），第 136 页。
16. 可以对比 LU 第 792 页的《注视我们的手》［*Videte manus meas*］一曲和 E. de Coussemaker 的 *Drames liturgiques du moyenâge* 第 199 页中的不同。
17. JAMS，14（1961），第 136 页。这里所指的版本是 G.Tintori 的 *Sacre rappresentazioni* 中的一个完整的“弗勒里剧集”的现代转写本。

184

如果我们承认那些诗体的文本应该以三拍子来演唱的话，这种相似性就更为明显了。如此，配乐文本的风格与自由的、无节奏的散文对唱的区别就极其判然了。

“弗勒利剧集”中两部更为长大的剧作——《希律的述说》[*The Representation of Herod*]和《屠戮孩童》[*The Slaying of the Children*]——具体展示了这种诗体、散文和礼仪文本的混合性。这两部戏剧从田野中牧羊人的视角讲述了整个基督诞生的故事：从儿童被杀、希律王之死直到耶稣一家从埃及的回归。在现代复原的版本中，它们被合并成一出《希律王戏剧》[*The Play of Herod*] 来上演和出版。[18] 这一版本中有一个演出版和一个逐字转译本以及“弗勒里剧集”原书的影印本。对此感兴趣的学习者可以利用这独一无二的机会来研究中世纪戏剧的原始形式及其现代舞台版本。让我们来关注一下该剧中对其所属的类型最有代表性的几个特征。

诗体和散文之间的第一个对比发生在希律王派一个士兵去询问东方三王之时。士兵（*armiger*）向三博士问话用的是散文体，但后者的答话用的是押韵的诗句（No. 14和No. 15）。[19] 诗体文本通常在一系列散文对话后突出某一场景的情绪氛围。例如，在希律王宫这一长大的场景中（No. 16–No. 38），国王得知三位博士来访的意图，便招来书吏，命其说出在先知那里所得到的指示。当书吏回禀先知预告了基督在伯利恒降生时，希律王突然暴怒。他的儿子亚基老 [Archelaus] 插入对话，二人交替以同一曲调咏唱四行体歌词（No. 39–No. 41）。在这爆发之后，回复到终场时的散文圣咏的效果是特别动人的。希律王骗三位博士说他想要去向弥赛亚致敬，以使他们带回新生儿的消息。

《希律王戏剧》的第二部分在拉结哀悼无辜被杀的儿童时达到了情绪的顶峰（No. 17–No. 23; AMM，No. 28）。在这著名的一场中，如同《盖特隆之子》那样，独白的哀歌和合唱队的慰问交替出现。而在这出剧中，拉结哀歌的规模要长大得多，其结构与风格都更富于变化性和表现力。头三个分曲——两段哀歌和一段插入的

---

18. N. Greenberg 和 W. L. Smoldon 编辑，Decca Records 录制（DXA 187；立体声，DXSA 7187）。

19. 音乐内容按照数字连续编号，但在该剧的第二部分由从 1 开始。逐字转写本和演出本中的分曲编号是一一对应的，但在后者中，带有字母的编号指示反复或附加的环节。例如，No. 6a 是一首十三世纪晚期的经文歌；No. 55a 和 No. 56a 都是 No. 55 的反复。

慰问——是有着相同的诗歌节律的押韵诗节。而通过运用相近的开始动机和反复出现的终止音型，其音乐性也相当可观。从第二次慰问的圣咏开始，又形成了另一组三段结构，其文本借用了诺特克的一首继叙咏的歌词。最后又回到了既有的文本类型，拉结的哀歌以一首礼仪交替圣咏结束了全场。而诺特克的文本在这里看来被配上了新的曲调，但交替圣咏的旋律还是一仍其旧。[20]

拉结哀歌这一场的完整文本可以视为一种奇特的风格混成体，但从“现代的”节律诗体回归到圣经的——也是礼仪的——散文文本的过程，则只能出自精心设计的构想。同样不容忽视的还有那首本来在耶稣受难日［Good Friday］的赞美经中所唱的交替圣咏：这无疑暗示着即将到来的复活日。在“弗勒里剧集”中，确实有一位大天使在拉结离场后立即将儿童们带上了天国。尽管哀歌场景中的选段经常被引用，但这一场必须被作为一个整体来研究和聆听，才能真正感受到其动人的效果。用现代编订者的话来说，我们所拥有的是“所能发现的中世纪运用戏剧性旋律的最卓越不凡的例证之一”。[21] 其实，这里的“之一”大可以去掉。

关于《希律王戏剧》最后再说上几句：开头的插段是一个完整的牧人剧，包括大家熟悉的助产妇和牧人的对话。不过有些奇怪的是，配唱复活节曲调的开头的两个词“Quem quaeritis”［“汝等所寻为何”］，在此处被移位处理，流畅地导向圣诞节附加段的传统曲调。《希律王戏剧》将基督的降生与复活联系在一起，并且巧妙地为我们提示作为教仪剧源头空着的坟墓的场景。[22]

教仪剧与俗语戏剧

教仪剧［*liturgical drama*］这一术语的恰当性间或也受到质疑，但一直以来

---

20. 见：LU，第 690 页：《我的灵在我里面发昏》［*Anxiatus est in me spiritus meus*］，诗篇 142（143）：4，尽管有许多差异，但这两个版本很明显出自同一曲调。
21. *The Play of Herod*，第 78 页。
22. 相同的手法也出现在一出鲁昂的十三世纪的三博士的戏剧中；见：Coussemaker, *Drames liturgiques*，第 235–241 页。

的众多研究也使其经受住了这种拷问。除极少数例外，教仪剧的文本都是拉丁文。表演者是神职人员，演出活动也在教堂之中进行。而且最为重要的是，教仪剧从未失去其与礼拜仪式本身的渊源性关联。戏剧一直作为申正经的尾声、赞美经和晚祷的插入成分而存在，甚至偶尔还作为弥撒的前导。如果因为教会从未正式认可它们作为正式礼仪的部分而否认其仪式功能，将是对中世纪有关宗教的作用的态度的误解。我们之前已经看到（以后也还会不断发现），中世纪人对于采用各种形形色色的手段美化和扩展的普世性礼仪抱有相当自由的态度。在这些手段中，教仪剧正是最有趣味和魅力者之一。

186 教仪剧这一术语也可以用于有效地区分教堂中的拉丁语戏剧和采用俗语的有关奇迹和神秘教义的戏剧。到十三世纪结束时，教仪剧的独立发展过程看来已经完成了。在大教堂、特别是在修道院中，作为礼仪附属品的拉丁语戏剧的表演活动一直持续到十六世纪甚至更晚些时候。不过在 1300 年后，运用民间语言的宗教性戏剧到处被模仿，并且经历了大发展。现代术语学对奇迹剧［miracle play］和神秘剧［mystery play］作了区分——虽然在中世纪并没有这样的界定，前者表现童贞女玛利亚的奇迹或者圣徒们的生平行止；后者则基于圣经中的题材。这两个类型均出现于十二和十三世纪的拉丁语戏剧中，而我们也发现，在这同时它们的最早法语形式也出现了。显然，在一开始俗语剧并不在教堂中作为正式礼仪的附属品表演，尽管纵观其历史，它们中的大多数通过以《感恩赞》结束不断地背离了祖先的传统。虽然还偶尔地引入一些别的礼仪圣咏，但俗语剧和教仪剧之间主要的区别——除语言之外——在于前者对说白而非歌唱对话的使用。这种变化的原因很可能主要是由于俗语剧的演员是平信徒，而不是受过专门训练的教会歌手。虽然游吟艺人经常同时作为歌手和器乐演奏者参与演出，但越来越多的奇迹剧和神秘剧逐渐成为了带有音乐插段的话剧。

在脱离了教会的限制后，俗语戏剧便越来越自由和富于幽默感地处理圣经的或宗教传说的题材。那些有地狱魔鬼的场景似乎尤其受到欢迎。神秘剧比奇迹剧发展得更加规模长大而细节繁复，到了十五世纪，其表演经常会持续数日，涵盖从上帝造人到末日审判的全套圣经故事。音乐在这些戏剧中仍然作为装饰性成分而存在，但专门为之制作的音乐罕有流传下来。那些应该被唱的歌词常常采用具有俗语歌曲特征的诗体形式，我们可以推测其配乐也应该具有同时代的特色。在

某些例子中，我们确实发现其配乐应该是某种尚松或经文歌的风格。使用乐器的暗示也很常见，但其具体形态却更加模糊不清。正是因为这种剧本作者或抄写者对于音乐的令人吃惊的忽视，使俗语神秘剧与其说是音乐史、不如说是戏剧史的研究对象，毕竟后者似乎才是其真正的归属。要说这些戏剧是歌剧的前身，倒莫如说它们是莎士比亚的先驱。

第八章
多声部音乐的兴起

187　我们已经花费了大量篇幅来探讨基于素歌总体特性的礼仪音乐的扩展与装饰问题。现在，我们要来观察另一种对圣咏的音乐润饰现象，即被我们称为多声部［*polyphony*］的一个以上的旋律的同时发响。称多声部音乐为礼仪圣咏的润饰，只是为了强调见于记载的其产生最初几个世纪的基本功能。在一开始作为对格里高利圣咏的装饰而存在之际（从九世纪直到十三世纪），多声部几乎只是增强礼仪圣事的气氛与庄严的一种手段。因此，也可以将其视为一种特殊的附加段，只是其附加的并不是单声部的延伸，而是和既有圣咏一道出现的新音乐。故而有必要指出，多声部起源和早期发展的时间段和部分地域环境与大宗附加段和继叙咏的出现是重合的。这两种类型的音乐无疑都是同一创造性活动的需求的产物，而二者都以最符合逻辑的方式满足了扩展和美化当时唯一存在的大宗音乐曲目的愿望。

多声部的产生无疑是西方音乐史上最重要的事件。一旦这种观念被普遍接受，音乐的纵向（和声性）组织就成为理论家和作曲家们首要关注的问题了。同样从这时起，在基于各自特殊的和声组织方法的不同音乐风格中，纵向的多声部关系就成为了主要的关注点。而另一方面，正是系统的纵向音响组织将西方音乐和非西方音乐——无论是那些原始部落还是高度发展成熟的东方文化的音乐——加以区别。十二世纪晚期的音乐和一部二十世纪作品的区别看似漫无边际，但如果没有前者的发生，那么后者也不可能被写出来；而在对同时发生的音乐音响的组织方面，它们都站在了素歌的对立面。

由于多声部的产生加快了西方世界的音乐进程，这一产生过程本身也就成为了一个极富历史兴味的研究对象。在本章中，我们将要追踪多声部音乐的生

成轨迹，从其最早的萌生直到在十二世纪圣马夏尔和圣地亚哥·德·孔波斯德拉［Santiago de Compostela］曲集中的第一次繁盛。在进行此种研究时应该意识到，我们所面对的音乐并非只具有纯粹的历史意义：借助于开放的观念和活跃的想象力，中世纪多声部音乐应被视为其演唱时所在的壮观礼拜堂和大教堂有价值的艺术参照物。 188

早期多声部的理论性描述与例证

多声部最初是不用记写下来的圣咏的伴奏。因此，我们必须借助当时的理论著作来了解其最初的发展状况。这种情形造成了很多麻烦。中世纪作者在描述同时代音乐实践时的简略和含混经常给我们在许多年后重构这种实践带来困难。即使是一些看起来明确无误的音乐例证，我们有时也会发现其中潜藏的不确定性。正如我们将要见到的，临时变音的问题仍然未得到解决。例证往往非常短小，仅是基于数量有限的、简单而片段化的圣咏之上。有时，这些例证很好地说明了特定的创作手法，但我们不能确定这些手法是否被运用于一首完整的或更为华丽的圣咏。事实上，我们无法获知这些理论性的例子在多大程度上精确地反映了当时实际表演实践的情况。理论家简化和体系化的需求必定不可避免地扭曲演唱者在即兴状态下多变而自由的天然倾向。但是有关早期多声部的理论性描述是我们拥有的唯一史料，我们必须尽可能地对其加以研究利用。

和音的协和［harmonic consonance］概念显然已为奥古斯丁和波伊提乌斯所知。这两位作者——和中世纪早期的其他作者一道——所论述的可能不仅是指简朴的单声部咏唱。但直到九世纪晚期，我们才发现了对分声部咏唱的描述及其特殊的名称——奥尔加农，并观察到可以解读的乐谱实例。兴许，那些早期文献的最大价值在于（尽管其所描述的分部咏唱可能是模糊含混的），它们揭示了九世纪文献记载的奥尔加农可能并非突发的产物或最近的发明。因而这些较晚的论文所试图描述和总结的可能是一种早已出现并普遍存在的实践活动。正是在这种可能存在过的实践背景下，我们从前历史的假设进入到了有记载的多声部音乐的早期发展 189
状态。

两位几乎同时代的作者普吕姆的雷吉诺［Regino of Prüm］（卒于915年）和于克巴尔［Hucbald］（约840—930年）以相同的题目各自撰写过一篇论文，即：《论和谐的法则》［*De harmonica institutione*］。两篇著作都引入了 *organum*（复数形式为 *organa*）这一术语，并且都尝试对协和与不协和加以界定。于克巴尔尤其明确地指出了奥尔加农涉及不同音调的同时发响：

> 协和就是两个音调的正确而和谐的混合，这只有在两个有着不同来源的音调同时鸣响时才会发生，就如同一个童声和一个男声一同歌唱，或者在一般所称的奥尔加农［*Organum*］之中那样。[1]

在这一时期最重要的两部论著——《音乐手册》［*Musica enchiriadis*］和《手册评注》［*Scholia enchiriadis*］——中有对此更为详尽和带有谱例的描述。尽管这些著作过去都被归于于克巴尔的名下，但其真正作者是谁至今存疑。对于其产生的年代也有争议，其确切时间摇摆于850—900年之间。但毋庸置疑的是，它们都描述了确为于克巴尔的论文中提到的奥尔加农，正如后者在九世纪后半叶实践中的情况一样。

平行奥尔加农

根据《手册》等著述，奥尔加农的各种类型都源自对同一基本原则的运用：在八度、五度或四度上以平行方式复制一个业已存在的圣咏曲调。该圣咏曲调被称为 *vox principalis* 或“主声部”。当其被另一声部——*vox organalis*（奥尔加农声部）——重复时，就构成了“简单奥尔加农”［*simple organum*］。如果进一步将一个或两个声部以八度音程再次重复，就构成“复合奥尔加农”［*composite organum*］。在这些当时的论文所做的区分之外，我们还必须加上另一种未被命名但通过分析音乐例证可以得出的分类法。当平行运动被严格保持时，现代学者通

---

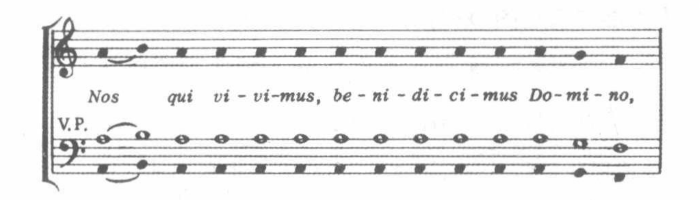
1. Reese，MMA，第253页。

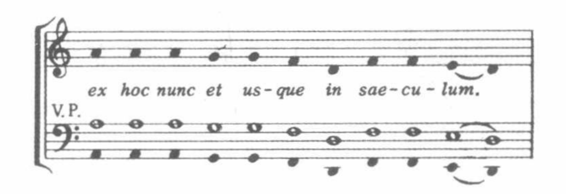
常称其为“严格的”或“平行的”奥尔加农［*parallel organum*］。当平行进行被偶尔打破（通常是在句首或句末）时，对这种形式的奥尔加农应该如何称呼并无一致意见。有的学者称其为“自由奥尔加农”［*free organum*］。而《手册》等论文所暗示的正确的定义可能是“修正平行奥尔加农”［*modified parallel organum*］。为了避免与十一世纪的自由奥尔加农相混淆，我们在此使用这一术语。

《手册评注》中的所有曲例都使用同一诗篇歌调程式，这是一个异国音调［tonus peregrinus］的变体。[2]《评注》以高八度和低八度的奥尔加农开始（谱例 VIII–1a），这种形式“因其更简单和开放，被称为最主要的和第一类”。随之而来的是低五度的奥尔加农（谱例 VIII–1b）。通过许多八度重复将这种二声部结构转化成为各种类型的复合奥尔加农（谱例 VIII–1c）。在第二和第三种类型里，下方的奥尔加农声部出现在了圣咏主声部的上方，使后者成了最低声部。 190

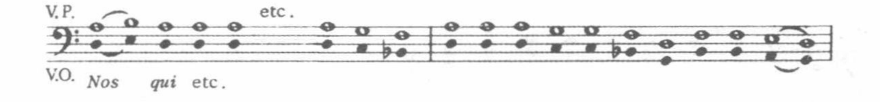
谱例 VIII–1：八度和五度平行奥尔加农

a. 高八度和低八度的



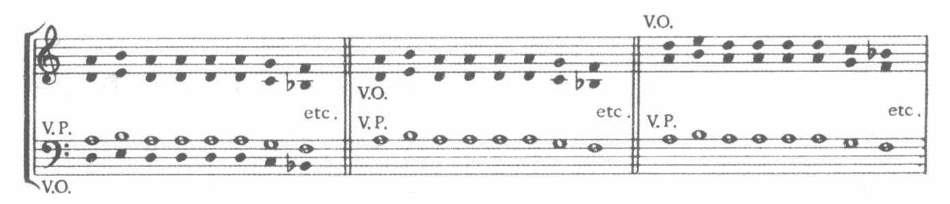


b. 低五度的



2. LU，第 117 页。《手册评注》中的完整曲例的现代转译本，见：Strunk，SR，第 126–138 页。

c. 五度复合奥尔加农的三种类型



但我们要称颂耶和华，从今时直到永远。——诗篇 113：27（115：18）

《手册》等论文尽管使用了不同的曲例，但在描述八度和五度的奥尔加农方面却如出一辙。而当涉及四度奥尔加农时，它们的观点就出现了分歧。《音乐手册》给出了一个圣咏下方四度的严格平行进行的例子，并说两个声部愉悦地一起发响（谱例 VIII–2a）。而晚一些的作者却认为：由于增四度（三全音）的频繁出现，四度通常并不适合于奥尔加农。为了避免这一使人不快的音程，歌唱者必须修改奥尔加农声部，就如同《天国之王》[*Rex caeli*]（谱例 VIII–2b）那个被时常引用的例子所示那样。而《评注》认为四度上的严格平行奥尔加农是绝不可行的，因为奥尔加农声部不可能“像别的协和音程那样与主声部始终保持完全的协调一致”。和《天国之王》的例子不同，《评注》中修正后的平行奥尔加农从一个纯四度开始，但在诗篇歌调程式的结尾通过反向进行最终到达了同度（谱例 VIII–2c）。就像五度平行奥尔加农的情形一样，由八度的重复造成了这一修正平行奥尔加农的复合形式。尤其让人感兴趣的是，这里引入了新的音程和音程进行，尤其是在那些较低的奥尔加农声部被再次略去而素歌成为最低声部的情形下（谱例 VIII–2d）。

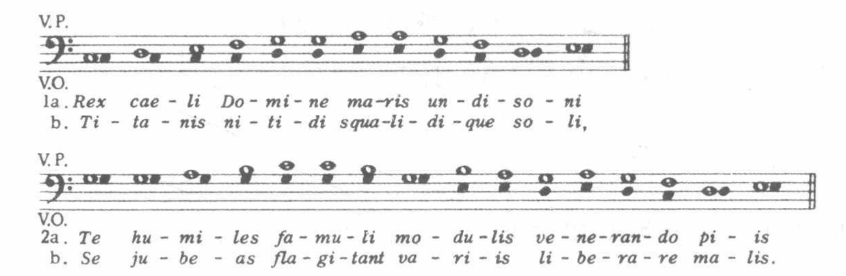
191

谱例 VIII–2：四度上的平行奥尔加农和修正平行奥尔加农

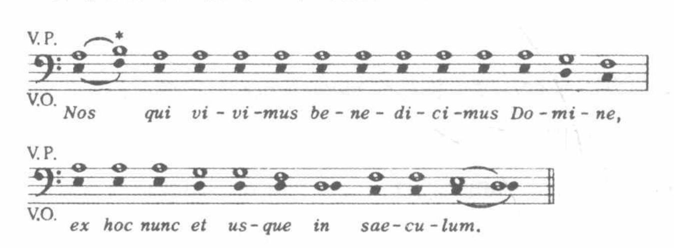
a.《音乐手册》：简单奥尔加农



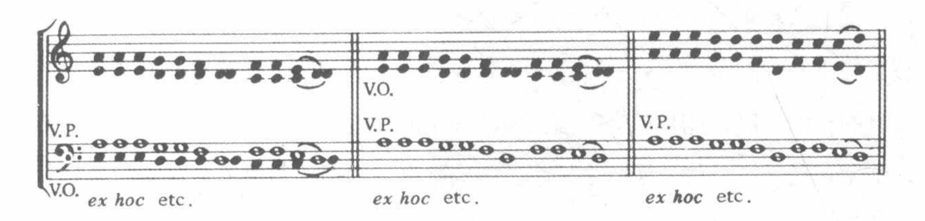
b.《音乐手册》：修正平行奥尔加农



c.《手册评注》：修正平行奥尔加农



d.《手册评注》：修正平行奥尔加农的复合形式



a. 你是天父的永恒之子。——出自《感恩赞》

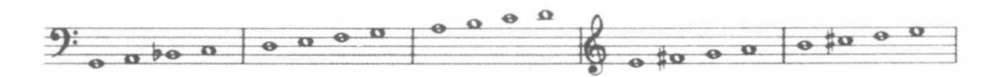
b. 天国之王，呼啸的海洋、耀眼的太阳和不幸的大地的主人，你卑微的仆人们如你所愿以虔敬的歌声向你呼告，急切地恳求你，将它们从各种病痛中解救出来。

c. 但我们要称颂耶和华，从今时直到永远。——诗篇 113：27（115：18）

有人推测，对四度奥尔加农进行修正的需求来自《手册》等论文中对一个特殊的音阶的使用。如谱例 VIII-3 所示，这个音阶由分离的四音列的任意和有意排列所构成。由于没有减五度，这一音阶明显是为适合五度上的简单奥尔加农而设计的。但其却无法适用于其他音程，因为其中含有增八度和三全音。作者在八度奥尔加农 192

与复合形式的例子中完全忽视了这一问题，并且（或许是由于粗心）在其示例中还有一些三全音（在谱例 VIII–2a 和 c 中标以“*”）。无论如何，用这种音阶的人工性来解释修正奥尔加农出现的原因是不那么可信的。很有可能的情形是，《手册》等论文在试图找到适用于两种不同实践的共通性原则时面临了极大的困惑。

谱例 VIII–3：《手册》等论文中的音阶



希腊人早就知道如何歌唱平行八度（称其为 *magadizing*），但要说这足以证明古希腊音乐对奥尔加农有影响则不足为凭，因为这只是一种常见的自然现象。如同于克巴尔在《论和谐的法则》中设想的那样，成人与儿童一起歌唱就会在无意识中产生严格的八度奥尔加农。四度和五度上的平行进行可能需要更多有意识的控制，但如果我们记得男低音和男高音声部最自然舒适的音域差正是一个五度左右，那么这种手法也并不少见了。无论是简单还是复合的严格奥尔加农，都无需被记写下来，对于表演者来说也绝不存在三全音的问题。只要每位歌手都立足于自己的起始音高，他将只会唱出原始旋律中的音程，正如他会在整个歌队最习惯的那个音高位置（和其他歌手一起）唱出同度。因而，避免三全音的问题只会困扰那些试图解释和以乐谱记录当时的即兴实践的理论家们。

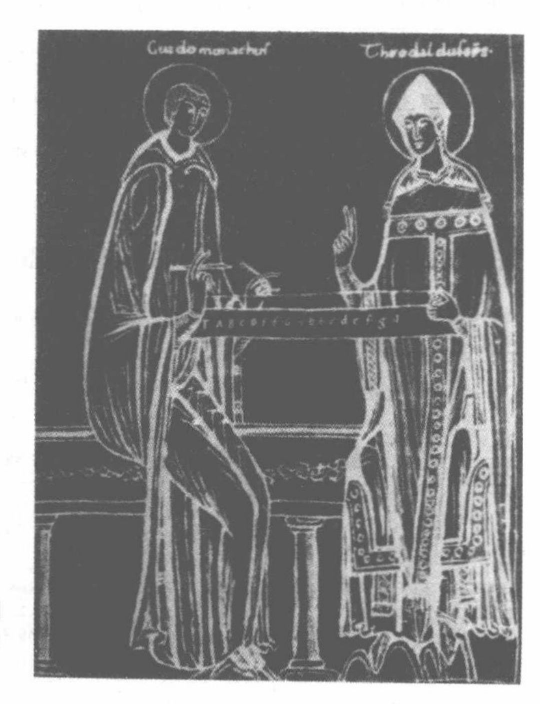
193

这样一来，对于修正的平行奥尔加农的解释还需继续深入，我们必须对其追根溯源。最令人信服的源头似乎是所谓“支声复调”[*heterophony*]，这种实践既为希腊人所知，也常见于东方音乐和许多原始部落音乐中。“支声”意为“不同的声音”，是由两个或更多人同时演唱同一曲调的不同版本形态而造成的。支声所产生的不同的纵向音响（很可能是临时引入的），其迷人的效果表明是被精心设计的，这在许多东方音乐的乐队演奏中具有基础的地位。由于支声所造成的基本曲调上的一些多声部音程往往不是同度或八度（谱例 VIII–4），用它来解释对平行奥尔加农的修正就不足为奇了。不过我们可以推断，《手册》等论文给出的只是过分简化后的例证，而这种手法在实践中产生的基于原来圣咏的多声效果可能更加微妙多变。

谱例 VIII-4：当代中国音乐的支声复调[3]



无论奥尔加农的起源究竟如何，也不管《手册》等论文能在多大程度上忠实地反映当时的音乐实践，但正是依靠它们，西方多声部音乐有记载的历史开始了。很显然，对既有曲调的一部分进行严格的平行重复对于多声部音乐未来的发展并无太多助力。其首要的贡献可能是使听觉将完全的协和作为和声音程加以认识并熟悉。修正的平行奥尔加农则呈现了另一幅图景，因为正是它迈出了走向真正的多声部的第一步。严格的平行发生了斜向和反向运动的变化。同样重要的，是完全协和之外的音程的出现：简单奥尔加农中的二度与三度以及复合形式中六度和七度。一个既有曲调可以通过和一个新的、完全不同的曲调结合而得到加强的观念这时还未被完全领会，但是可以实现这种观念的技术手段已经蕴含在修正平行奥尔加农之中了。



主多·德·阿雷佐和特奥波尔德［Theobold］主教在演示测弦器［monochord］。来自一部十二世纪的手抄本

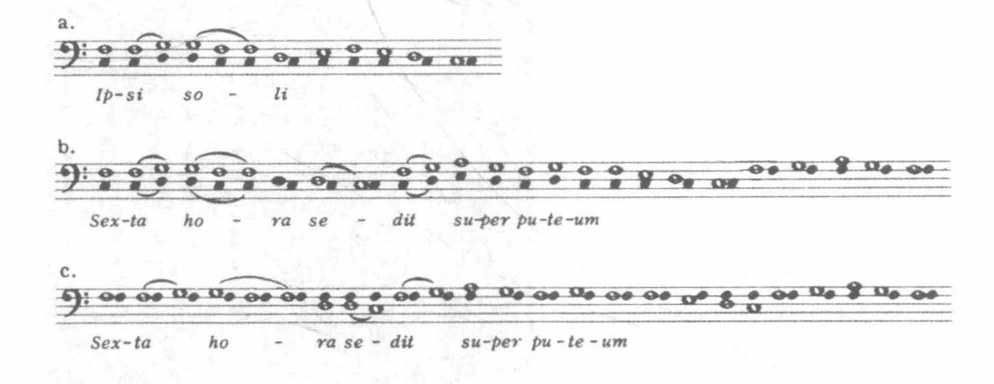
3. 引自：E. Fisher，SIMG，12（1910—1911），第 192 页。

194
圭多·德·阿雷佐的《辨及微芒》

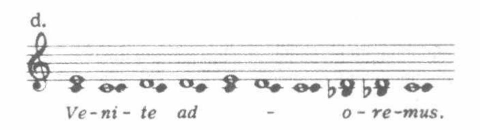
在《手册》等论文产生后约一个世纪，对奥尔加农的描述再次出现在圭多·德·阿雷佐（卒于 1050 年）的《辨及微芒》[*Micrologus*] 中。[4]尽管圭多承认严格奥尔加农依然存在，但他主要关注的是修正的平行奥尔加农。在论及其构造时，圭多反对使用五度和小二度等限制可用的音程，但不反对同度到四种音程的进行，即：在纯四度、大小三度和大二度这之中，四度处于最高的层级，小三度则处于最低的层级。圭多尤其谈到了“卧音”[*occursus*，其词根为动词“躺卧、安息”]，即在一个乐句结束时各声部进入到同度的终止式。他特别指出，如要从三度反向进行到同度，那么这必须是大三度，正如从二度斜向进行到同度的必须是大二度一样。这种指示可能反映了素歌要避免半音终止式的特征，但这也暗示，当时的音乐家们已经开始同时领悟到各种音程的性格和斜向与反向进行的特殊效果。

为圭多所允许的一个新手法是主声部和奥尔加农声部的交叉（谱例 VIII-5c）。同时他也允许主声部一个以上的音对应奥尔加农声部的一个音，但这其实是一个有条件的常规。圭多的音乐示例（用字母记写）看起来似乎也是一种严格的点对点的设置。只是奥尔加农声部有时会先达到结束音，并随即反复（抑或是保持？）该音，直到主声部也到达同度的结束音（见谱例 VIII-5a、b，尤其是 c）。 195

谱例 VIII-5：圭多·德·阿雷佐的《辨及微芒》中的曲例



4. Guidonis Aretini，*Micrologus*，J. Smits van Waesberghe 编辑，CSM，4（AIM，1955）。

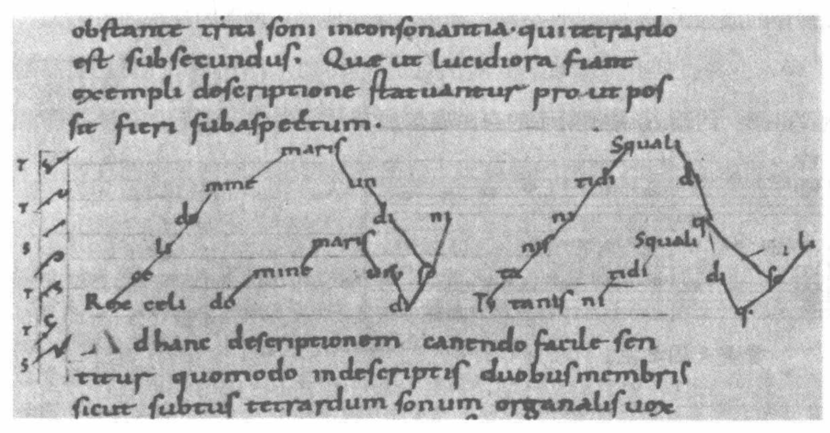


a. 对他自己。
b 和 c. 在正午，他坐在井边（见：约翰福音 4：6）。（运用第六调式的传统旋律程式与歌词）
d. 来啊，让我等敬拜。

根据圭多的描述，似乎奥尔加农在一百余年中发展甚微。但这种印象在一定程度上却与他给出的曲例的情况相冲突。而且其中四度的稀少则暗示，这一音程的重要性并不像圭多想要我们相信的那样明确稳固。更使人印象深刻的，是某种为了造成奥尔加农声部的嗡鸣效果而尽力避免平行进行的倾向，这在谱例 VIII-5c 中体现得尤为极端。就整体而言，圭多的示例让我们可以推测：十一世纪上半叶的修正平行奥尔加农在实践中出现了丰富的变化。

自由奥尔加农

在这一世纪的后半叶，奥尔加农的发展速度加快了。在 1100 年左右，对于新的表现手段——这将成为随后西方音乐史的基本特质——的不懈探寻结出了硕



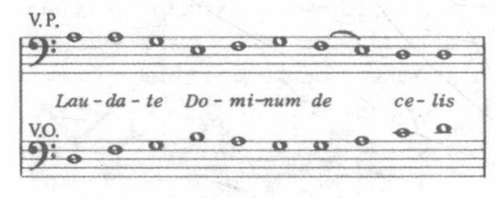
《音乐手册》中的二声部奥尔加农示例，班贝格国立图书馆［Staatsbibliothek，Bamberg］藏（现代译谱见：谱例 VIII-2b）

果。本世纪最伟大的成就是打破了平行进行的限制（圭多的《辨及微芒》对此已有预示）。其结果便是一种名至实归的新型多声部音乐——“自由奥尔加农”［*free organum*］——的产生。

196　两部定年约为1100年的论著为我们呈现了已经发生的革命性进程的清晰图景。其中首先需要予以考察的（尽管并不一定是二者中较早的），出自约翰·科顿［John Cotton］或称为阿弗里根的约翰［John of Affligehem］之手。这位作者似乎并不把奥尔加农看得很高，因为在他的《论音乐》［*De musica*］中只有一章“简洁明了地”致力于相关论述，其中“出于善意之故”只包含一个短小的曲例。[5]然而即便是如此简略的描述与示例，约翰的著作也揭示了附加的奥尔加农声部朝着旋律独立性所实现的巨大的飞跃。

在承认了奥尔加农有许多实践的方法后，约翰宣称最易于理解的手法是声部间的反向运动。并且，在圣咏的音域基础上，奥尔加农声部可高八度或低八度结束其乐句，也可以在同度上结束。约翰推荐交替运用这几种终止式，但更倾向于同度。除了反向进行外，这些新兴的终止式（以及它们所暗含的自由的声部交叉）为奥尔加农的作曲者或即兴表演者打开了新的资源空间。约翰的曲例则在其有限的音域内，不仅展示了这些新资源，而且提供了一个扩大的可用音程的词汇表（谱例VIII–6）。被圭多排斥的五度而今被重新收入；二度与三度的应用与之前相同；甚至连七度也被引入进来。而除了这些进展外，约翰关于奥尔加农的论述的最重要方面在于：他清楚地指示了对于素材的选择已经成为音乐创造的有机成分。对各种素材的可选择性使得作曲成为了一种创造性活动，而多声部也成为一种新的音乐艺术形式。

谱例 VIII–6：约翰·科顿所示的自由奥尔加农



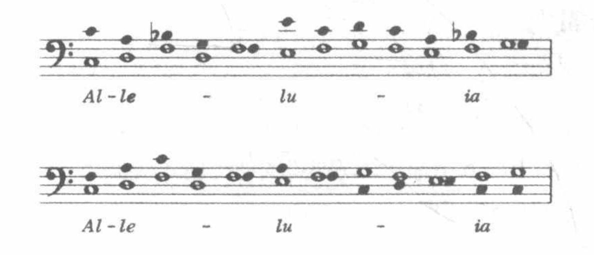
赞美天国之主。

---

5. Johannis Affligemensis ［Cotton］, *De Musica cum tonario*, J. Smits van Waesberghe 编辑，CSM，1（AIM，1950）。

对素材的选择在我们要审视的第二部著作，即佚名的《如何构造奥尔加农》[*Ad organum faciendum*] 中得到了更为详尽的阐释。[6]在音乐运动的方向和可以选择的协和度方面的新得到的自由，使得在同一主声部上建构不同的旋律成为可能。这一进展在该论著自身的曲例中得到了印证，其中两例见于谱例 VIII–7。[7] 197

谱例 VIII–7:《如何构造奥尔加农》中的两个基于同一阿里路亚的配乐



佚名的《如何构造奥尔加农》和约翰的《论音乐》中的论述似乎都同意引入奥尔加农声部的两或三个音对主声部中的一个音的实践。而这一革新并不见于音乐示例中，而对其后果的考量必须等待其在奥尔加农的实践性文献中的出现。这类文献的最初可解读的示例与上述两篇著述所探讨的状况大致同时，但脱离严格的一音对一音的风格的例证也很快就出现了。

稍晚一些的对奥尔加农的描述倾向于忽略出现于十二世纪的写定合集中的激进的风格变化。相反，这些论著似乎是作为即兴演唱的初学者的实用手册而被编写的，因而它们无疑远不足以充分展示一个老练的即兴演唱者的技艺。[8]不过它们也确实在提醒我们，即兴奥尔加农不会因为创作奥尔加农的出现而终止。事实上，198 即兴咏唱多声部的传统又持续了好几百年。有时，其影响也可以见于写定的音乐，但我们在这方面有限的知识仍然主要来自于理论性的文献之中。在中世纪，即兴

6. *Ad Organum Faciendum & Item de Organo*，Jay A. Huff 英译并编辑，MTT，8。

7. 冠于该论文之前的一个较长的曲子是基于著名的慈悲经附加段《全能的父》[*Cunctipotens genitor*] 的多声部配乐（HAM，No.26a）。

8. 一篇发现于一部十三世纪手抄本中的论文《奥尔加农艺术》[*Ars organi*]，好像是在描述圣母院学派（见第九章）的花唱式奥尔加农的早期风格。该论文的详尽评注本只有一个德语版本：F. Zaminer，*Der Vatikaniche Organum-Traktat*，Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte，2（图青 [Tutzing]，1959 年）。

演唱似乎在很大程度上一直以平行进行中的音对音多声部结构为基础，但是技艺娴熟的演唱者会在多大程度上对这简单的结构加以润饰，我们便不得而知了。从现在起，我们在探寻中世纪多声部音乐的发展进程时必须主要基于那些被创作的音乐的现存合集了。

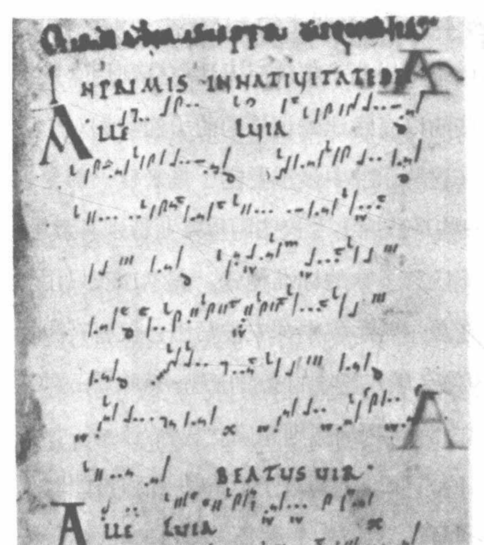
实践性文献中的奥尔加农

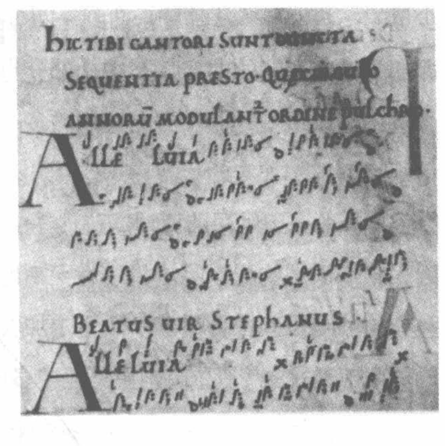
由于对理论家之于同时代音乐实践的描述的精确性总是存在一些疑问，我们很有必要从那些可能用于实践的手抄本中最早出现的奥尔加农那里获得例证。尽管记谱常有缺失，但我们仍然能据此得到有关奥尔加农如何演绎的清晰得多的内容，我们也能够感受到那很快就将过于简化的理论性描述抛在身后的风格演进。此外，我们还可以获知，在多声部中通常被咏唱的是哪一首圣咏。

温切斯特附加段曲集

奥尔加农的最早实践性合集见于两部被称为《温切斯特附加段曲集》的英国手抄本中的后一部。其中较早的一部（定年于 980 年左右）如今作为带音乐的复活节戏剧《汝等所寻之人为谁》[*Quem quaeritis*] 的最早版本为人所知。而第二部《温切斯特附加段曲集》是之前那一部的十一世纪修订本，但其中包含了作为补充成分的一百五十多首奥尔加农，即带有奥尔加农声部的圣咏。奥尔加农和复活节戏剧均出现于以保存附加段和继叙咏为主的合集中，无疑清楚地表明这些看似不相干的形式背后共同的用途。《温切斯特附加段曲集》同时也见证了包括多声部在内的对于礼仪音乐加以润饰已经遍及全欧的快速进程。可以相信其中包含的内容不仅仅是英国本土的产品，也有大量来自某个法国宗教中心（很可能位于卢瓦尔河谷）的曲目。

将第二部《温切斯特附加段曲集》视作第一部的修订本的理由可能在于添加的奥尔加农声部的奇特位置：它们位于那些被其加以多声部润饰的单声部圣咏原





十一世纪初期《温切斯特附加段曲集》中的二声部奥尔加农。左页包含了阿里路亚上的奥尔加农声部，右页则是同一阿里路亚的塞昆提亚（MS Bodley 775 Troparium）



来所处的地方。[9]学者们曾经试图重建这些乐曲中的部分，但采用纽姆符号、没用谱线并只有部分音高的记谱所造成的困难远远超过对声部区分的判断。只有圣咏的曲调以更为精确的记谱出现在较晚的文献中。要将这些奥尔加农声部以精确可读的形式加以转译目前仍是难以做到的，不过这种音乐风格的某些方面还是可以探明的。很明显，这些奥尔加农的基本风格是音对音的多声部形式。平行进行依然占据主导，但在可能为导向同度的终止部分中也不排斥反向进行。在乐句内部的偶尔出现的反向进行，标志着朝向奥尔加农声部更大旋律独立性的试探性的一步。而比这些风格特性更为重要的是温切斯特曲目的规模和性质。合集中约三分之一的部分是用于阿里路亚配乐的，另有三分之一用于日课应答圣咏。而其余的曲目则包含一些进台经附加段、十二首慈悲经和八首荣耀经（其中部分被附加处理）、七首继叙咏和十九首特拉克特。如此集中于应答圣咏和其他类型的花唱式圣咏是意义深远的，因为这预示着在十二到十三世纪之交巴黎的作曲家们主要的关注点。

在《温切斯特附加段曲集》之后，还没有发现十一世纪的大宗奥尔加农曲目。

---

9. 见：Grout，HWM，第 62 页中一首附加段慈悲经及其奥尔加农声部的手稿影印本。

少量的一些例证（从单首乐曲到一两页抄本不等）散见于约十二部手抄本之中。[10] 即便是这些微薄的曲目，其中一部分也由于记谱的不精确而无法充分利用。只有少量用字母记谱的曲子和比这稍微多一些的以有线纽姆记录的曲子使我们对十一世纪晚期奥尔加农的状况有一些认知。在这些乐曲中最重要的，是来自一部夏尔特手抄本的一组阿里路亚(共五首,其中一些是残片)。[11] 这些阿里路亚特别有意思，因为它们采用的配乐手法将成为十二世纪应答圣咏的标准程式。奥尔加农只用于圣咏的独唱段落。合唱部分的奥尔加农在夏尔特手稿中并未被写出，仅有其原始的单声部形式。[12] 夏尔特阿里路亚中多声部音乐和圣咏的交替出现，意味着一种教会音乐家在其后的许多世纪中以各种方式加以运用的原则的确立。

200

夏尔特阿里路亚的另一个引人注目的方面，是其对于反向进行和被同时代理论家认为不协和的音程的大量运用。根据安塞姆·休斯修士［Dom Anselm Hughes］的统计，这五首阿里路亚中的大多数音程是完全协和的，但有超过总数四分之一的音程是三度。并且，这些三度在平行进行中以两个或三个一组的形式出现了好几次。而最让人惊异的是二度竟然出现了二十三次，尽管也许应该记得圭多·德·阿雷佐曾经把大二度的协和度置于小三度之上。[13] 由于同时代留存下来的其他奥尔加农例证过于稀少，我们很难说夏尔特阿里路亚的形态在十一世纪晚期是否具有典型性。约翰·科顿的简短曲例在总共十个音程中就含有两个三度、一个二度和一个七度；但正如我们所见，《如何构造奥尔加农》中的例子则几乎只使用完全协和音程。在同一阿里路亚旋律的两个配乐的二十四个音程中（谱例 VIII-7），只有一个是不完全协和的小三度。和这些保守的例子相反，夏尔特阿里路亚和一些产生于 1090—1110 年左右的作品已经表明，某些作曲者在运用完全协和之外的音程时的进步性，已经超越了某些理论家。

---

10. 被罗列在：L. Spiess，“An introduction to the Pre-St. Martial Practical Sources of Early Polyphony”，*Speculum*，22（1947），第 16 页。
11. 现代译写本见：NOHM，2，第 282–284 页。另一组来自夏尔特的阿里路亚乐谱无法被解译。在 Parrish 的 NMM 图版 Pl. XXc. 中有其中之一的影印本。
12. 关于夏尔特阿里路亚的多声部和单声部配乐的完整版本，见 HAM，No.26c。
13. 确切的例子可见于 NOHM，2，第 284 页。

十二世纪的花唱式奥尔加农：利摩日的圣马夏尔乐派

多声部音乐在十二世纪的发展，使我们将视线再度投给利摩日和法国中南部地区，这里不仅曾孕育了附加段和继叙咏，还将在本世纪见证俗语的抒情诗歌音乐的诞生（见第十一章）。尽管这一时期的奥尔加农通常被归在一个利摩日的“圣马夏尔乐派”名下，但该乐派存在的证据主要依赖现存于巴黎法国国家图书馆的、来自圣马夏尔修道院的大型手抄本合集。超过二十份音乐抄本见证了圣马夏尔藏书的丰富，不过最新的证据似乎倾向于表明其中只有三至四份手稿真正源自该修道院。一些单声部附加段和继叙咏的合集来自于利摩日地区，其余的来源地远至纳博讷［Narbonne］和图卢兹。四份含有多声部音乐的抄本中的三份都属于修道院图书馆，但我们不能确认，它们是否是某个圣马夏尔乐派的作品。而第四份多声部合集（现藏于大英博物馆）从未成为圣马夏尔图书馆的藏书，并且似乎是来自于某个位于法国–西班牙边境东界的宗教中心。就此看来，即使是“利摩日乐派”这样更加宽泛的指称也有些名不副实了。利摩日可能确曾是一个创作和演唱奥尔加农的活跃的中心，为了避免混淆，我们还是继续采用“圣马夏尔多声部音乐”这一习惯的概念。但必须记住，这些多声部曲集并非某一个修道院的出品，而是代表了整个法国西南部和西班牙北部地区的多声部音乐的表演传统。

201

圣马夏尔多声部文献含有约六十四首不同的曲子，分属三个大组。最大的一组为分节的诗歌，有的文献将其称为“歌诗”［*versus*］。该术语几乎是康杜克图斯［*conductus*］的同义词，二者有时是可以相互混用的。“歌诗”是拉丁语的宗教歌曲，其基本功能是在重要节日的圣事中作为非正式的附加成分。圣马夏尔多声部音乐的文本中第二常见的类型是《让我们称颂主》［*Benedicamus Domino*］的附加段。第三类、也是三组中规模最小的是继叙咏。在这宗多声部曲目中既有礼仪圣咏的稀少，并不一定意味着该类圣咏只是以其原始的单声部形式演唱。大量证据表明，自由奥尔加农风格的即兴多声部演唱的传统依旧存在。不过这种一直延续到十六世纪的传统，似乎与十二世纪利摩日和巴黎的奥尔加农的风格演进并无太多关联。

圣马夏尔多声部音乐的两种风格

在圣马夏尔多声部音乐中可以清晰地识别出两种相对立的风格。第一种（传统上被认为与该乐派有关）被称为“华丽”［*florid*］或“花唱”［*melismatic*］奥尔加农。第二种，“成熟的迪斯康特”，是最近才被认识到的圣马夏尔多声部的重要风格类型。[14] 在花唱式奥尔加农中，音对音的写法几乎消失了，代之以奥尔加农声部的数个甚至更多音符对应着圣咏声部的每一个音符的情形。在手抄本中，两个声部通常以垂直并列的方式书写，不过其确切的对应关系时常难以判明。[15] 相关音符时值的指示信息几乎是没有的。因而，这些音乐的现代译谱都不可避免地带有个人诠释的成分，而不应被视作标准。而对两个声部之间节奏关系的处理似乎有两种可行的办法。一是素歌声部的音符在奥尔加农声部不同长度的音符组的时值变化时，作均匀的长时值运动；二是奥尔加农声部以均匀的时值歌唱，而素歌音符的时值则依据与前者的关系加以变化。第一种办法似乎尤其适用于圣咏为音节式而奥尔加农声部是基于每个音节的相对短促的花唱的情形。在圣马夏尔曲目中，对较古老的附加段和继叙咏的配乐常常会同时遇到上述两种状况。继叙咏《以欢乐的赞颂》［*Laude jocunda*］提供了一个极有代表性的例证（见：AMM，No.29）。在此，音节式的低声部速度均匀地运动，保持了其原始的性格，以最简便的方式将两声部黏合在一起。不过，当奥尔加农声部的花唱大幅延伸时，圣咏声部就必须成为控制性的要素了。也许圣马夏尔曲目中最极端的花唱延伸出现在祈祷文《为我们祈祷》［*Ora pro nobis*］中，其开头部分见于谱例 VIII-8。在此，低声部很显然需要使一些音符持续得比另一些音符更长久。而不那么明确的，是低声部从上一个音符运动到下一个音符的确切位置。下面的译谱尽可能忠实地反映了手抄本上的声部对应关系。

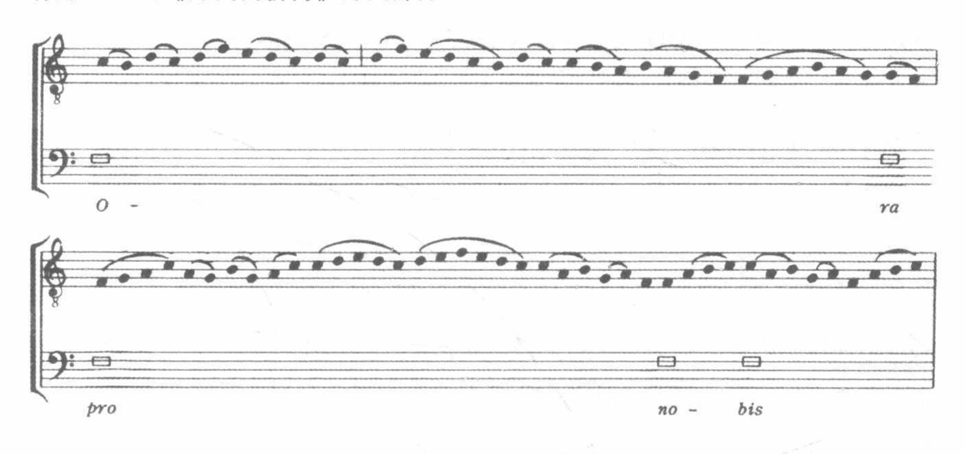
202

---

14. L. Treitler，“The Polyphony of St. Martial”，JAMS，17（1964），第 29–42 页。

15. 可以比较 Apel，NPM，第 211 页和 HAM，No.27a 中的原谱影印本和现代译写本。同时参见 Parrish，NMM，PL.XXI 中 *Jubilemus* 的影印本。

谱例 VIII-8:《为我们祈祷》开头部分[16]



针对《以欢乐的赞颂》和《为我们祈祷》采用的不同的节奏处理方法看来是自圆其说的，但对于这两种极端风格之间的曲目，要做出决定也并不容易。而无论采用哪种解决办法，可以明确的是原始圣咏中的音符被拉得越来越开了。这种手法的结果之一，是使得素歌或主声部在花唱奥尔加农中开始被称为“固定声部”［*tenor*］——源自拉丁文“*tenere*”，即“保持”。因此，在整个中世纪，“*tenor*”这一术语并不是指某个男声的音域，而是指多声部音乐中通常位于最低处的那个声部。这种固定声部的实质似乎表明：“保持音风格”［*sustained-note style*］才是对“花唱式奥尔加农”更为精确的概括。附加声部确实是花唱的，但固定声部（《以欢乐的赞颂》和《为我们祈祷》都是如此）却依然是完全音节式的。并且，延伸性的花唱也可以并常常出现在“成熟的迪斯康特”这一圣马夏尔多声部音乐的特色风格类型中。 203

成熟的迪斯康特风格

到十二世纪，“迪斯康特”［*discant*］这一术语开始被用来将音节式文本的音对音多声部配乐和花唱式奥尔加农的保持音风格区别开来。然而与此同时，一

16. 手稿来源：大英博物馆，Add. 36881，fol. 22。

种曾被称为纽姆对纽姆的手法的新发展开始不断丰富这种简朴的迪斯康特风格。这是指两个声部通常都以一个音符或由几个音符构成的纽姆对应歌词文本中的每个音节，但两个声部之间的音符数量却无须对应一致。因此，在成熟的迪斯康特风格中，我们可以发现一音对二、三、四音，二音对三音以及二、三音对四音的情形。除了这一经常出现文本诗行末尾的纽姆式配乐方式外，在倒数第二个音节上还会有一个延伸的花唱。这种片段不同于保持音风格中的花唱段，因为其两个声部依然保持着音对音的多声部形态。对于迪斯康特风格的节奏问题的最具说服力的解决办法（原始记谱仍然没有对此给出答案），似乎是文本的每个音节和花唱段落中的每个纽姆都占有相等的时值。这种方法被用于《让我们称颂主》的附加段《让每一个人都注意》[*Omnis curet homo*]（AMM，No.30）的现代译谱中。

对于 AMM 中的两个圣马夏尔多声部曲例还需加以更多的关注，无论是就个别还是整体而言。《以欢乐的赞颂》过于短小，其固定声部拙于变化，以至于造成某种不完整的印象。事实上，它只包含了一首长大得多的赞美圣彼得和圣保罗的继叙咏的头三个段落。该继叙咏的完整的多声部版本以相同形式出现在两个圣马夏尔手抄本中。只有每一对二重诗行 [double versicle] 的前一半文本被书写在乐谱下方，而其余的另一半通常是书以狭窄的柱体格式，紧随在其所属的段落之后。 204 在这些附加文本之上，一份抄本给出了原始的继叙咏旋律——也就是之前多声部段落的固定声部。而在别的地方，书写空间似乎都留给了音乐旋律，只有第三诗行的后半段有单声部圣咏在其上。这种抄本中的布局暗示，每一诗行的多声部的前半段是由单声部圣咏的后半行来应答的。继叙咏别的部分是如何（甚至是否会）被演唱，仍然存疑。多声部的版本极有可能代表着一首完整而独立的曲子。文本本身的信息不足以限定其礼仪功能，并似乎可以被用于任何欢庆的场合。

《让我们称颂主》的附加段《让每一个人都注意》带来的是另一类问题。如同许多类似的附加段，其文本和音乐形式遵循了继叙咏的结构原则。但是在这个例子中，无论歌词还是音乐都不是完全规则的。第一诗行的每半段都有不同的曲调，因此也有不同的多声部配乐。而第二诗行却有两个（不是一个）反复的乐段来配合文本内部的四分性结构。第三和第四诗行是常规的。还有插入性“言语由血肉做成”[Est verbum caro factum] 一句让人费解。因为，这一句和文本整体的节奏

与韵律都不相符,文本学者认为这一句是在每一诗行后都要反复的叠句。这样一来,《让每一个人都注意》的结构就应该是 *ab R ccdd R ee R ff R*。这种继叙咏与叠句的组合在当时也并非唯一（见第十一章，第 282 页），但我们必须注意,《让每一个人都注意》的五个版本中没有一个给出了第二乐段应该被唱超过一次的指示或说明。兴许使结构规范化的尝试是个错误，我们还是应该严格按照其在手抄本中出现的形态来演唱《让每一个人都注意》。[17]

再从结构转向和声方面。我们在保持音风格和迪斯康特风格之间发现了相当明显的差异。对于前者而言，上方声部的润饰是由与固定声部构成协和关系的音符上的旋律性装饰来完成的。装饰音的手法自然会引入大量不协和音——用现代术语来说，就是经过音和辅助音。而出人意料的是倚音的偶尔出没：二度解决到同度，七度到八度，六度到五度。由于这种不协和进行并不符合当时的理论要求，曾经有学者试图通过节奏重置或者编辑校勘来将其影响尽可能最小化。这种做法既不公正也无必要。在许多例证中，包括倚音在内的不协和进行是真实存在的，我们必须将其视作构成这种风格的基本元素之一。就此而言，花唱式奥尔加农确实拥有比其音乐感染力本身更高的历史地位。

205

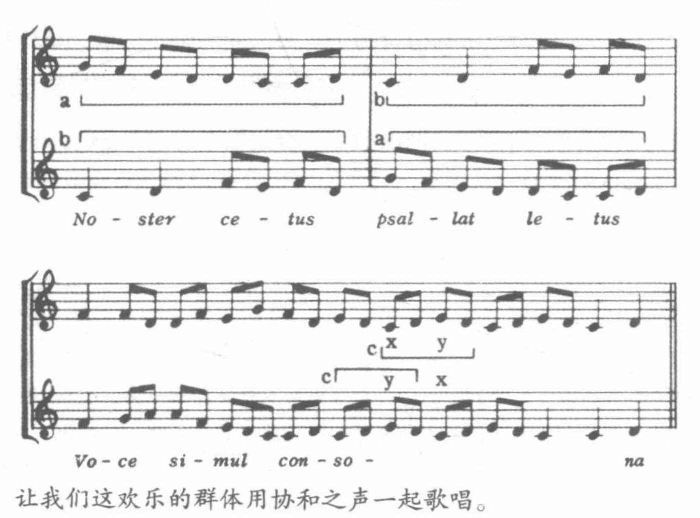
花唱式奥尔加农的不协和处理手法在迪斯康特风格中亦间或有之。不过就整体而言，此类风格的乐曲更为贴近当时的理论家所认可的作曲手法。反向进行和协和音程（含三度）占有主导地位。而与这种和声上的保守性构成反向平衡的是，对于两个声部之间旋律整体性的强调（尤其是在诗行结尾处的花唱中）。为了达此目的，作曲者发明了许多方法来组织和协调两个声部之间的旋律动机：塞昆提亚式的反复、反向、模仿以及各种深奥的技法。由于这些技法作为多声部音乐的写作特征将要持续许多世纪，它们在十二世纪和十三世纪初期音乐中的出现无疑有着重大价值。

17.《让每一个人都注意》一曲在四个圣马夏尔多声部文献中都有出现，两次作为素歌、三次是在二声部配乐中。其中，一个多声部版本和全部两个单声部版本都以完全形式写出了所有的反复部分。而其余的多声部版本就像《以欢乐的赞颂》一样，只给出了带二声部配乐的二重诗行的前半段。在伦敦抄本中，第二诗行是错乱和不完整的（见：Parrish，NMM，Pl. XXII）。

声部交换

在圣马夏尔曲目中，有一种当时还很罕见、但随即在中世纪多声部音乐中蔚然成风的手法，在此有必要加以描述和说明。尽管比较常用的是其德语名称 *Stimmtausch*，但“声部交换”[*voice exchange*] 这一译名似乎更适和对这一现象在英语语境中的讨论。尽管在《让每一个人都注意》中还未出现声部交换，但这确实出现在另一首《让我们称颂主》的附加段《让我们这欢乐的群体》[*Noster cetus*] 中。正如我们在下面的谱例 VIII-9 中所见到的，第二小节中的各声部旋律来自交换后的第一小节各声部旋律。因此，第二小节其实只是以声部互换的方式反复了第一小节。声部交换还在较小范围内出现在同一谱例的终止花唱部分：这里有两个两音细胞（x 和 y）互换，显示出交换的两声部之间紧密的模仿关系。如果将 x 和 y 视为一个四音动机（c），我们将发现上方声部以一拍（或者一个纽姆）为距模仿了下方声部。很明显，声部交换是一种相当简单的反复手法，其中旋律与和声结构都保持不变。只有两声部对比性的旋律特性通过反复在未交换和交换后的声部间产生了差异。然而，这一手法却有着极其重要的意义。因为它给予作曲家们一种控制多声部音乐的对称性并进行结构预设的手段。此外，它也是其他一系列更为复杂和更具表现力的对位技术发生的起点。

谱例 VIII-9：《让我们这欢乐的群体》第一段



让我们这欢乐的群体用协和之声一起歌唱。

圣马夏尔多声部音乐的历史意义

206

圣马夏尔乐派习惯上一直被认为是花唱式奥尔加农的诞生之地，这种多声部音乐形式随即在十二世纪后半叶被巴黎圣母院乐派接过并推向全盛。但对这种传统认识需要进行一些改正。首先，抄本文献并不能证明这一年代学论断。在包含多声部曲目的三部圣马夏尔抄本中，最早的定年于十二世纪伊始，而其余两部却产生于十二世纪的后半叶，很可能是该世纪的最后十年。而并非来自利摩日、但却复制了大量圣马夏尔曲目的伦敦手抄本的定年则是十三世纪初期。由此可以明确：我们如今拥有的圣马夏尔曲目代表了整个十二世纪的音乐状况，其中很多必定与圣母院乐派的作品同时产生。

从抄本文献的年代学信息中，我们还能了解在十二世纪当中利摩日地区音乐风格的发展进程。有关圣马夏尔多声部的传统观点可能使我们期待发现花唱式风格的某种持续发展过程。但我们的所见却正与此相反。花唱式奥尔加农在最老的抄本中占有主导地位，但较晚的文献却显示出对成熟迪斯康特风格的不断增长的偏好。要解释这一重要的动向，我们必须去审视决定哪种风格胜出的支配因素。音节式圣咏（包括较古老的继叙咏和《让我们称颂主》的附加段）不断地在奥尔加农声部中接纳花唱式手法。然而，如果单声部圣咏以花唱取代了音节式风格，那么这圣咏中的花唱就将被配以音对音的迪斯康特风格。这两种风格可能同时出现在同一曲目中，就如同在一首圣诞节升阶经的附加段《他们看到了伊曼努埃尔》[*Viderunt Hemanuel*] 中那样。[18] 此种混和添加风格也许并非圣马夏尔多声部曲目的总体特征，《他们看到了伊曼努埃尔》很可能代表了一个通往较晚的、更多将迪斯康特风格应用于诗体文本的状况的过渡阶段。随着押韵的格律诗体在十二世纪成为宗教诗歌创作的主要形式，作曲家们自然也会感到这种文本的结构规范性要求一种音乐的规范性，而这只有迪斯康特风格才能做到。诗歌和音乐尽管方式不同，但在一定程度上却一起发展了反映它们共同时代精神的自身创作技术，正是这种精神也同样催生了早期哥特式大教堂在建筑表情上的规范、对称与平衡。

207

---

18. HAM，No. 27a.

因而，是多声部音乐在实践中服务于歌诗、附加段和继叙咏的传统解释了圣马夏尔后期对迪斯康特风格的偏重。这一传统也将圣马夏尔乐派和巴黎圣母院乐派区别开来。在后者中，作曲家们首先专注于为标准礼仪圣咏的散文文本配乐。因而，他们在开始探索迪斯康特风格中蕴含的音乐发展内涵的可能性之前，先是创造了大规模扩展的花唱式奥尔加农形式。到了十三世纪，利摩日和法国西南部的多声部音乐创作不再兴盛——这可能与此时特罗巴杜尔的活跃期也临近结束的原因相同（见第十一章）。音乐创造的中心转移到了巴黎，圣母院乐派由此成为中世纪后期新的多声音乐形式发展的起点。

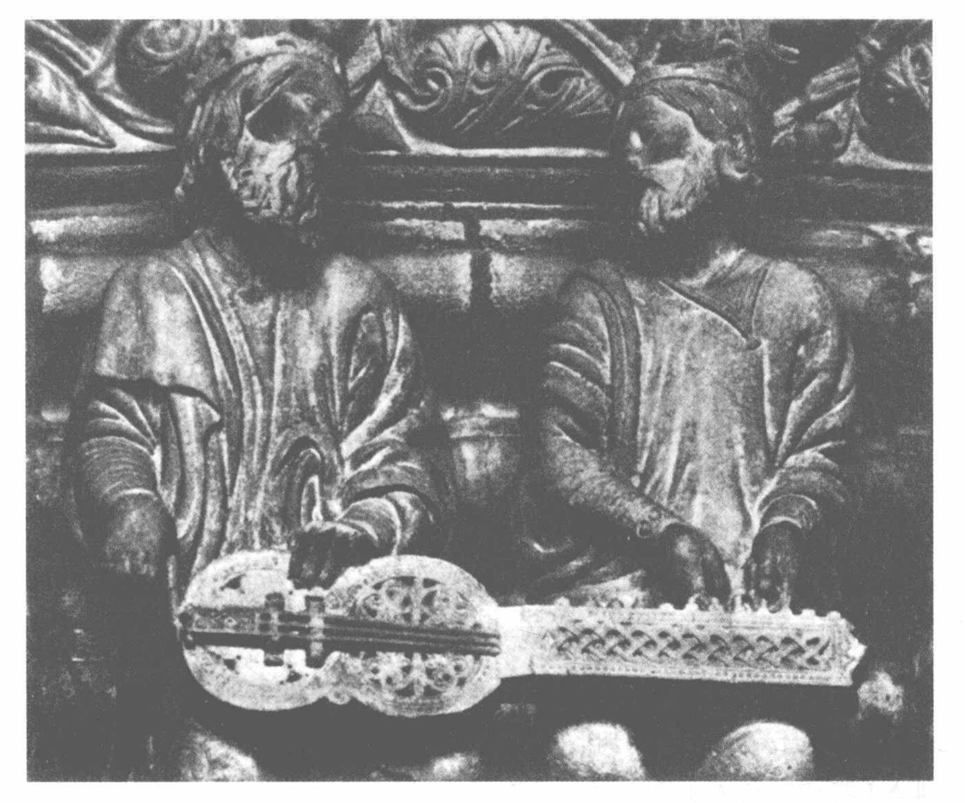
圣地亚哥·德·孔波斯德拉的多声部音乐

在我们去考察圣母院乐派的贡献之前，还需审视一宗来自西班牙西北部加利西亚省的圣地亚哥 · 德 · 孔波斯德拉的多声部曲集。由于这里的圣地亚哥（圣詹姆斯）大教堂供奉着使徒詹姆斯的著名遗骸，孔波斯德拉在中世纪成为了比肩罗马和耶路撒冷的朝拜圣地。大教堂图书馆至今还保存着一部《圣雅各布之书》[*Liber Sancti Jacobi*]，这曾被认为是朝圣的宣教传道大全。从社会史的角度视之，这份抄本中最有趣的部分当属一部十二世纪的旅游指南，其中我们可以发现对孔波斯德拉的主要道路、重要建筑物和沿途值得造访的圣坛以及当地民风（有好有坏）的详尽描述。对我们而言，《圣雅各布之书》的意义在于：它包含了十二世纪中叶在此为童贞女和圣詹姆斯的节庆而施行的圣礼及其音乐的内容。[19] 我们之前在涉及圣课中产生的新素歌配乐时曾提到这些圣礼（见第七章）。而今，我们还会发现，同一手稿中还提供了十二世纪多声部音乐的一部重要合集。

208

由于《圣雅各布之书》将圣雅各布［即圣詹姆斯］节庆的圣课和弥撒的作者归于教皇加里斯都二世（Calixtine II，卒于 1124 年）的名下，该抄本也经常被称为《加里斯都抄本》[Codex Calixtinus]。这位教皇为创制这些圣礼究竟做了哪些工作不得而知，但很难说是他本人完成了所有的圣礼经文及其素歌配乐。也许这

19. 该手抄本及其音乐的现代版本，请见“参考文献”。



圣地亚哥 · 德 · 孔波斯德拉大教堂的荣耀之门［Portico de la gloria］（1166—1188）细部。描绘两位老人演奏轮擦提琴［hurdy-gurdy］的情景

种题名只是出于一种对教皇的恭维之意，因为是他认识到了孔波斯德拉的重要地位，并将其在大约 1120 年提升到了大主教驻地的位阶。而抄本中的其他附加项目（诸如继叙咏、附加段、歌诗和康杜克图斯，以及所有的多声部乐曲）被归于大量不同作者名下，其分布地区十分广泛，包括耶路撒冷、罗马、巴黎和加利西亚。然而，学者们同样认为这些题名也是不可相信的。不过值得注意的是，那些名字和多声部配乐联系在一起的人士，几乎无一例外地来自法国中部和北部的城市。

209

整部《加里斯都抄本》的音乐价值与其历史价值同样极其重要。其中礼仪内容的单声部配乐给予了我们很多有关十二世纪素歌创作情况的信息。附加段和继叙咏则清晰地描绘了礼仪音乐在重大节庆被扩展和美化的方式。例如，“白日弥撒”［The Mass of the Day］包含了进台经和使徒书信的装饰附加段，而除了信经外的所有常规部分都有附加的形式。行进歌诗［Processional versus］或康杜克图斯则成为我们了解此类体裁的历史的重要素材。当然，我们在此首要关注的是在抄本末尾以附录形式出现的多声部音乐。学者们将《加里斯都抄本》定年为 1140 年左

右，但这附录大约是较晚时附上的。不过，其内容还是清晰地反映了十二世纪中叶前后多声部作曲的状况。

圣地亚哥·德·孔波斯德拉的多声部曲目由二十一首组成，其中二十首出现在《加里斯都抄本》的最后附录中。第二十一首曲子在手抄本的主体中是一首单声部的康杜克图斯，带有一个附加上去的第二声部。另有一首单声部康杜克图斯也被如是处理，但其也出现在了多声部的合集中。因此在总共二十一首乐曲中，有两首被确定为康杜克图斯，此外还有三首（甚至更多）曲目可能也属此类，因为它们由分节诗歌构成，看来并无任何特定的礼仪功能。《让我们称颂主》的附加段（四首）和未经附加处理的该经文曲调（三首）占了全部曲目的刚好三分之一。此外，还有两首著名的慈悲经附加段的多声部配乐。[20] 更使人意外的，是六首应答圣咏独唱部分的多声部配乐的出现（包括白日弥撒的升阶经和阿里路亚，以及十二首圣课交替圣咏中的四首）。而最后的篇什——通常在第二晚课中咏唱的申正经的结束应答圣咏——被附加了一个“散文”段落，该段为应答部分的最后花唱加入了歌词和一个奥尔加农声部。

孔波斯德拉多声部中对应答圣咏的强调为其自身和圣马夏尔的曲目之间确立了一个基本的分野。而除此外，两宗曲目之间其他区别就要轻微得多了。我们又发现了保持音风格和迪斯康特风格，它们在此得到了更为持续性地运用。康杜克图斯的诗体文本和《让我们称颂主》附加段总是被配以迪斯康特风格；而与此相对，《让我们称颂主》的未附加处理的曲调和应答圣咏的配乐则总是保持音风格。对于应答圣咏而言，极其值得重视的是两种风格罕见地同时出现了——就连素歌的长花唱也被以保持音风格加以进一步延伸。而这在圣课交替圣咏中不如在弥撒的升阶经和阿里路亚中那样明显，我们在后者中发现了一个不少于三十七个音符的素歌花唱的保持音风格的多声部配乐。正如我们将要看到的，这种应答圣咏配乐的风格连续性将孔波斯德拉的曲目和圣母院乐派的音乐区分开来，后者我们很可能必须视为一种较晚的发展。此外，一些相同的原则也支配着这两宗曲目中多声部技术之于应答圣咏的应用。在分析《加里斯都抄本》中的一首圣课应答圣咏《向这位雅各布》[*Huic Jacobo*]（AMM，No. 31）

210

20. 关于《全能的父》[*Cunctipotens genitor*] 保持音风格的配乐，见：HAM，No. 27b。

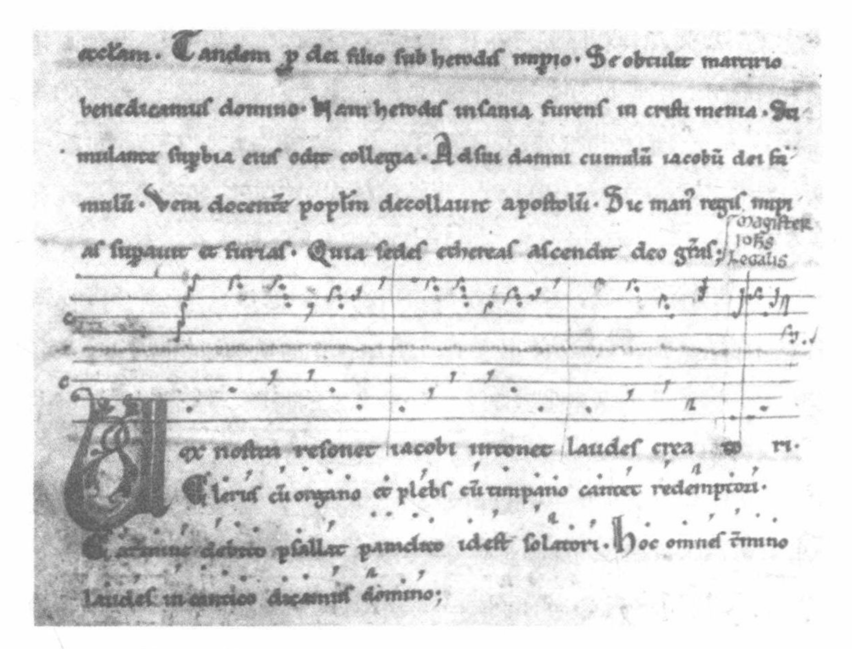
时，我们就可以发现这些原则。在开头的应答部分中，只有短小的独唱起句被施以多声部配乐。合唱队随之咏唱原始单声部形式的剩余部分。独唱的诗句和《小光荣颂》再次受到多声部处理，而合唱队每一次均以应答部分的结束句作答。这种极具特色的奥尔加农与素歌的交替布局体现出中世纪多声部音乐最具基础性的总体特征之一。这其实并非合唱音乐，而是小组独唱者的专属品。我们从后世的音乐实践经验出发，总是习惯于多声部的合唱演绎，而将独唱视作基于某一和声背景的单旋律。但我们不要忘记，中世纪的情形与此差不多正好相反。在这一时期，独唱者们基本上垄断了演唱多声部的特权，他们的看家本领便是展示即兴能力和高超的歌唱技巧。

在《加里斯都抄本》中，《向这位雅各布》和其他应答圣咏的多声部配乐的保持音风格，给确定声部间的纵向对应关系带来了特殊的困难。或许在表演此类音乐时，我们唯一可以持续使用的手段，便是使两个声部在每个新的音节开始处合在一起，但这种做法在固定声部中每个音节上有两个及以上音符时则无济于事。有时，手抄本上的竖线［alignment］暗示了可行的解决办法，但远不足以应付所有的问题。例如，一个常见的情形是：固定声部中出现一个两音连写符［ligature］对应着奥尔加农声部中的两个以上音的连写符，这时我们又该如何？[21] 有人认为，如果固定声部可以同其他声部构成协和音程，就应移动到下一个音。为此，固定声部的音符有时要与奥尔加农声部连写符中的第一个音同唱，有时又起唱于最后一个音，有时是中间那个音。这种做法的不连贯性和在固定声部造成的抽搐式的移动，使其难尽人意。其实来自音乐本身的大量证据表明：当时的表演者和作曲家并不惧怕偶尔出现的不协和音的碰撞。让我们大胆一些吧。

211

因此，在《向这位雅各布》的译写本中，两声部被并置在一起，以使固定声部的每个音和奥尔加农声部的连写符的第一个音相对，这样就有可能以相对均匀的时值来演唱。而这种风格必须是自由而随意的，不存在节奏整一性的因素。为此，译本没有使用现代的音符时值，而是采用一种使歌唱者易于保持一致的记谱形式。附带的辅助手段来自手抄本中已有的小节线。按照习惯，这种竖线标志着一个词语或音节的开始；但其在许多时候也用来指示乐句的起讫，并且除极少数

21. 见：AMM 中 No.31 的第 2 小节。



圣地亚哥 · 德 · 孔波斯德拉的《加里斯都抄本》中的二声部奥尔加农实例。这首《让我们称颂主》的附加段《我们的声音响彻》[*Vox nostra resonet*] 被归于一位约翰尼斯 · 勒加利斯 [Johannis Legalis] 大师的名下（约 1155 年）

例外，几乎都开始和结束在完全协和音程上。由此，乐句也就建立起了声部间基本的和声关系，并造成一种似乎不固定和无指向的花唱起伏的形态。

孔波斯德拉曲目中的迪斯康特风格

孔波斯德拉曲目中的迪斯康特风格和圣马夏尔乐派几乎没有什么不同。事实上，确实存在一个两宗曲目之间音乐一致性的例证。[22] 在三份圣马夏尔文献中都有出现的《让我们这欢乐的群体》的配乐（谱例 VIII-9），在孔波斯德拉文献中也和另一首《让我们称颂主》的附加段《向至高的君王致敬》[*Ad superni Regis decus*]

---

22. NOHM，2，第 298–299 页。这种一致性的发现，推翻了休斯 [Anselm Hughes] 所宣称的 *Ad superni* 代表了和“英–法式”相反的、常规的“西班牙式”的对协和与不协和的处理方法的论断。

一起出现。[23]

因而，孔波斯德拉的迪斯康特风格并非全新，但我们将要说明它们是如何被运用于不同类型的文本——歌诗和康杜克图斯的（AMM，No. 32）。《让我们这群人欢乐地赞美》[*Nostra phalans plaudat leta*]是孔波斯德拉藏稿中第一首多声部作品。[24] 该文本看来并无特别的礼仪功能，尽管最后一个诗节的“*Domino*”一词及其所造成的韵脚的反常处理，暗示这首诗作可能是《让我们称颂主》的另一个附加段。无论如何，该文本很明显与圣地亚哥·德·孔波斯德拉的庆祝活动有关。诗作的四个诗节各由四行外加一行叠句构成，这些叠句除最后一个诗节的外，都与之前的诗行押韵。无论从哪方面来看，《让我们这群人欢乐地赞美》的四个诗行都有相同的结构并且配唱相同的音乐。在康杜克图斯的配乐中，这种对诗节形式的运用是常见的，但也并非一成不变，并且常常使其在音乐上和赞美诗难分彼此。就其内部结构的多变性而言，它们也接近赞美诗。例如，《让我们这群人欢乐地赞美》乍一看去像是一种没有反复乐句的贯通曲式，但经过更为仔细地分析就会发现，其第三乐句除去开头两个音节的配乐是另起新曲外，其余部分仍然是第一句的变体。因此，该曲的结构图示为：*aba'c D*，其中大写字母的部分代表叠句。最后，我们还需注意：该曲没有在其他迪斯康特风格的例子中发现的延伸性和对称性的花唱段落。在晚期的康杜克图斯中，此种花唱的存在与否造成了两种不同的配乐类型。

212

我们还必须简要提一下《加里斯都抄本》中最著名的篇章——最早的三声部音乐。《天主教徒欢聚起来》[*Congaudeant Catholici*]位于多声部合集的第一页上，紧随在《让我们这群人欢乐地赞美》之后。[25] 在抄本中，一个声部独自出现在上方谱表，但下方谱表却含有两个声部，一个用红墨水、另一个用黑墨水书写。在许多摄影复制本中，这一差异不是很明显，而当意识到这一点后，也有人曾经推测有一个声部是后来添加上去的。不过，采用不同颜色的墨水来区分同一谱表上的

23. 《让我们这欢乐的群体》的完整现代译写本可见于：J. Marshall，“Hidden Polyphony in a Manuscript from St. Martial de Limoge”， JAMS，15（1962），第 142 页。《向至高的君王致敬》则见于：Treitler，“The Polyphony of St. Martial”，第 36 页。

24. 影印本见：Parrish，NMM，Pl. XXIII。

25. 影印本亦见：Parrish，NMM，Pl. XXIII，在该书第 69–71 页上有许多节奏问题的解释。该曲有大量现代译写本，见：Reese，MMA，第 268 页和 NOHM，2，第 305 页。



《圣经诗篇》的作者大卫王演奏三弦的弓弦维奥拉［vihulela de arco］（雷贝克琴［rebec］）的造像。圣地亚哥·德·孔波斯德拉大教堂

两个声部，似乎一直是可以接受的（即便不是很常见的）节约纸面空间的手段。因而，我们确实没有理由怀疑，《天主教徒欢聚起来》原本就是作为一部三声部作品被创造的。并且，从音乐风格上来判断，似乎可以推测最上方的声部是最后写作的。两个以音对音方式运动的下方声部，好像是用来说明对自由奥尔加农的理论性描述。而更为华丽和流畅的第三声部，其文本的每个音节上或迪斯康特风格的结束花唱的每个纽姆中有一到五个不等的音符。

213 《天主教徒欢聚起来》有时被称为“朝圣者之歌”，这或许表明或者暗示它曾经在通往孔波斯德拉及大教堂的路上（也可能是从这里出发去别处的路上）被歌唱。但出于很多理由，我们不用过于严肃地对待这一称呼。《天主教徒欢聚起来》的完整歌词表明，这是一首诗节式带叠句的《让我们称颂主》的附加段。配以相同音乐的七个诗节，都由两个诗行外加“die ista”（这一天）一语来构成。这种形式的简朴性也许是唯一一个适合未经训练的歌手演唱的元素。此外，很难想象在

一个二声部的世俗或“流行”歌曲还根本没产生的时代，会有流浪的朝圣者演唱这首三声部歌曲。当然，他们可以只唱固定声部，前提是该声部曾经作为歌词的独立配乐形式存在过。我们无法知道，那些回程的朝圣者是否会哼唱他们在孔波斯德拉耳闻的曲调，但没有证据表明，任何一首《加里斯都抄本》中的曲子起源于朝圣歌曲，或者为普通群众的演唱而创作。虽然《天主教徒欢聚起来》呼唤天主教徒和天国的臣民欢聚一起，但也号召教士们在这一日致力于美丽的歌曲和圣咏。[26] 正是从《加里斯都抄本》中，我们获得了那些教士们于圣詹姆斯节在圣地亚哥 · 德 · 孔波斯德拉唱的歌曲和圣咏。

孔波斯德拉曲目的起源仍属未知，但如果要视其为西班牙本土作曲家的作品恐怕是不正确的。在多声部曲目合集前一页（对开本第 184 反面）有一印记提示，该手抄本在许多不同地方被制作，但主要应集中于克吕尼的庞大的本笃修道院。被列举的其他地名都与手稿中音乐内容被归属的作者的姓名及头衔吻合。尽管这种归属是不足为凭的，但也暗示这些乐曲不是由共同工作在孔波斯德拉或别的某一个地方的作曲家们一道完成的。支持这一观点的证据来自一首手稿中出现的圣马夏尔作品，以及应答圣咏的配乐——这类复调音乐在圣马夏尔曲目中基本缺位。也许还应予以重视的，是手稿将《天主教徒欢聚起来》归诸于一位巴黎的阿尔贝图斯大师［Magister Albertus］名下，而巴黎正是即将引领未来多声部音乐进程的城市。《加里斯都抄本》从整体上看显示出法国的渊源，其音乐记谱法正属于在法国中部地区的同时代素歌抄本中发现的类型。兴许正是在十二世纪极大地影响了西班牙北部宗教机构的克吕尼本笃教团，为圣地亚哥大教堂预备了《加里斯都抄本》并在其中汇集了不同文献中的多声部曲目。无论如何，该合集必定保留了远不止一个孤立单纯的地区的多声部演唱传统。相反，《加里斯都抄本》留给我们的，是有关十二世纪中叶宗教音乐（无论多声部还是单声部）概貌的珍贵记录。 214

26. 第二“诗行”原文是：“Clerus pulcris carminibus/studeat atque antibus/*die ista.*”

第九章
巴黎圣母院乐派之一：奥尔加农

215 在整个十二世纪，以巴黎为当然中心的法国北部地区，逐渐承担了西欧文化与智识活动领导者的角色。造成这一历史进程的因素有很多，但其中最为重要的是城市的增加与繁荣、法兰西诸王实力与权威的增长以及大教堂附属学校的扩张——这最后的因素促成了十三世纪初期巴黎大学的形成。十一世纪，欧洲经济的复苏带来了人口的大幅增长，并且为社会的组织结构提供了全新的基础：之前的农耕与封建社会变得日趋城市化和商业化。在城市中重新焕发的活力及其中产阶级市民——所谓布尔乔亚——的财富之上，构筑起了十二、十三世纪的伟大建筑纪念碑，它们时至今日仍是欧洲的荣耀。这些因素与人口的增长一道，使得学校和大学里的人员激增，这些地方的智力成就，就其重要性而言可能甚至超过了一直主宰着西方文明进程的教堂。到十二世纪晚期，博洛尼亚［Bolonga］和巴黎已经赢得的声名使之成为了“欧洲大学之母”。前者的研究主要偏重法理学，而后者则注重神学和各种自由艺术。因此，我们也不会惊异于现存大量十三世纪的音乐论文的作者都和巴黎大学有关了。在音乐文献中匿名的中世纪习惯，使我们无法确知巴黎的音乐理论家们是否也是作曲者。不过，巴黎在多声部作曲上的垄断性是如此显著，以至于存在某种认为那些源自其他地方的十二至十三世纪的音乐都是“外围的”的看法。但是在即兴和创作的奥尔加农中存在的次要风格和保守实践，很可能会为当时多声部音乐的总体状况描绘出更为精确的图景。巴黎与圣母院乐派在新的音乐形式与风格的发展领域远远领先，这里的音乐——通常出自216 某些先锋作曲家之手——为后继者开启了全新之路。因而，对这一课题完全应当保持在中世纪音乐的研究中惯有的重视。



1182 年献堂的巴黎圣母院作为背景出现于这幅让 · 富歇［Jean Fouquet］所画的十五世纪的微缩画中（罗伯特 · 勒赫曼［Robert Lehman］藏品，大都会美术馆）

1160 年，雄心勃勃的莫里斯 · 德 · 絮利［Maurice de Sully］成为巴黎主教后马上着手将古老的罗曼式风格的圣母大教堂加以重建。现今巴黎圣母院于 1163 年奠基始建，在莫里斯任主教的三十六年间工程稳步快速地进行。由于拱顶和合唱席的建设时间不到二十年，因而主祭坛得以在 1182 年 5 月 19 日的圣灵降临节庆典上被敬献给上帝。旧有的巴西利卡式主体被推倒，让位于哥特式的中殿和翼展，这大约完工于 1200 年。在教堂的西立面于五十年后建成时，其主体工程便结束了。在大教堂建设的前四十年中，有两代巴黎的作曲家创制了大宗多声部曲目，我们现在将其都归诸这一圣母院乐派。这一恢宏巨构——或许是所有哥特式建筑中最著名者——的主要建造者的姓名没有流传下来；而有些讽刺意味的是，我们反倒知道两位作曲家莱奥南［Leonin］和佩罗丹［Perotin］的名字，他们对于圣

217

母院几乎全部佚名的音乐曲目做出了重要贡献。

有关莱奥南和佩罗丹生平的信息几乎荡然无存。在大教堂以及巴黎别的宗教设施的记录中从没有提到过莱奥南的名字。另一方面，如果有人假定佩罗丹是某一位“彼得鲁斯”（Petrus）的爱称，则有太多潜在的候选者，我们几乎不可能确定其中哪一位是作曲家。我们所知的这两位作曲家的音乐活动的信息来自一部作于十三世纪后半叶的无名氏的论文，此时二人早已辞世。该论文（通常根据埃德蒙 · 德 · 库瑟玛克［Edmond de Coussemaker］版本中的编号被称为佚名第四［Anonymous IV］）看来是由一位在巴黎大学的英国学者搜集的信息构成的。[1]多亏这位学生对于历史过程的不同寻常的兴趣，我们才知道莱奥尼努斯大师［Magister Leoninus］被誉为最伟大的奥尔加农制作者（*optimus organista*），他便是《升阶经集》和《交替圣咏集》中用于润饰圣礼的《奥尔加农大全》［*Magnus liber organi*］的作者。后者一直被使用到伟大的佩罗提努斯（*Perotinus magnus*）的时代，他是最佳的迪斯康特制作者（*optimus discantor*），并且缩减了奥尔加农，创制了被称为克劳苏拉［*clausulae*］（或“点对点”［*points*］）的更好的替换段落。佩罗丹还为三个和四个声部写作奥尔加农，还写过单声部和多声部的康杜克图斯。佚名第四还提及了每种类型的例子的名称并肯定地总结说，在他写作该论文时佩罗提努斯大师的著作还在“真福圣母的伟大的巴黎教堂”中使用。这便是唯一暗示——其实也是轻微的——莱奥南和佩罗丹与巴黎圣母院有关联的文献记录。

由于学生的记述在精确性上通常是打折扣的，佚名第四的结论——尽管有趣——却史料价值甚微，除非得到别的文献的旁证。这种旁证确实见于几份保持圣母院曲目的手抄本中。圣母院多声部音乐的三部主要文献中的两部现今保存在德国北部的沃尔芬比特尔公爵图书馆［Ducal Library of Wolfenbüttel］中。其中之一的“Wolfenbüttel 677”（$\boldsymbol{W_1}$）在十四世纪之初曾经属于苏格兰的圣安德鲁斯小修道院［St. Andrews Priory］。另一份“Wolfenbüttel 1206”（$\boldsymbol{W_2}$）似乎来自法国。第三部、也是最大的圣母院文献是“Pluteus 29.1”（***F***），现藏于佛罗伦萨的梅迪奇-洛伦佐图书馆［Biblioteca Midicea-Laurenziana］。这部含有大量插图的手抄本很可

1. Coussemaker，CS，1，第 327-365 页。佚名第四的英译本见于 L. Dittmer，MTT，1。



中世纪的大学中一位著名的教师正在向一群学生授课

能是于十三世纪在法国为某些富有的收藏者而制作的。到了十五世纪中叶，它被归属于皮耶罗·德·梅迪奇[Piero de' Medici]，也就是"伟大的洛伦佐"[Lorenzo the Magnificent]的父亲。还有第四份、也是较小型的手抄本，即很可能来自西班牙托莱多[Toledo]的、现为马德里图书馆所藏的"Madrid Bibl. Nac. 20486"（***Ma***）。此外，还有一些包含圣母院多声部的片段保存在欧洲各地的图书馆中。[2] 218

没有一份圣母院音乐手抄本提及《奥尔加农大全》一书或任何作曲者。不过，它们的内容与佚名第四的叙述的对应性是不同寻常的。这些曲目的核心是为教会历中的重要节庆的应答圣咏所做的二声部配乐。所有的抄本都将这些曲目分为两组，每组内部都按照从圣诞日开始的教会历法排序。第一组是圣课的大应答圣咏，而《奥尔加农大全》最初的形式可能只含有晚祷应答圣咏这一中世纪圣课中最为华丽的圣咏。较晚的实践则将多声部手法的运用扩展至申正经的每一次夜祷的结束应答圣咏中。第二组两声部配乐包含弥撒的应答圣咏，既有升阶经，也有阿里路亚。圣母院抄本中的其他部分还含有佚名第四提到过的替换克劳苏拉，而康杜克图斯和三声部、四声部奥尔加农的合集中则含有被他归在佩罗丹名下的那些曲子。音乐文献本身肯 219

2. 主要的圣母院文献的影印本被罗列在本书"参考文献"中。

定了佚名第四作为历史学家的声誉，并且也使得我们有可能从《升阶经集》和《交替圣咏集》中重建莱奥南的《奥尔加农大全》、追寻佩罗丹的修订与改进的过程以及研究那些可以被确定地归诸于某位作曲家名下的最早的多声部作品。

在考察圣母院乐派的音乐之前，让我们再审视一下其历史进程的某些方面。写于十三世纪后半叶的佚名第四的著作暗示，是莱奥南在三四代人之前完成了《奥尔加农大全》。而这对于确定圣母院作曲家们活动的时间并无太大帮助。这方面更为精确的素材来自莫里斯·德·絮利巴黎主教职位的继承者奥多·德·絮利的两通训令。第一通是在 1198 年，奥多禁止被称为愚人节的传统的新年庆祝活动，并确立了庄严圣礼的仪轨，取缔了许多不合规范和有辱神圣场所的活动。主教所定的仪轨特别规定：晚祷的应答圣咏和《让我们称颂主》[*Benedicamus Domino*]、申正经的第三和第六应答圣咏、弥撒的升阶经和阿里路亚可以配唱简单的（二声部）、三声部或四声部奥尔加农。第二通是在一年后发布的，允许这些类型的奥尔加农在圣斯蒂芬日（12 月 26 日）的节庆中演唱。从这些训令中我们可以得出两点明确的结论：如果不存在三声部或四声部的奥尔加农的话，奥多是绝不会提及它们的；而允许在新年和圣斯蒂芬日演唱奥尔加农则暗示，这种实践早已存在于别的更重要的节庆之中了（例如圣诞节）。不过从奥多训令中得出的别的结论就不那么确定了。学者们一般都承认：莱奥南必定在 1160—1180 年之间完成了《奥尔加农大全》；并推断，不久之后，佩罗丹就开始其对莱奥南作品的修订了。奥多的训令也就勾画出了佩罗丹为圣诞节和圣斯蒂芬日的升阶经写作四声部配乐（这被佚名第四归在他的名下）的大致年代。佩罗丹的活动持续了多长时间尚且存疑。他的单声部康杜克图斯《蒙福的子孙》[*Beata viscera*] 的文本出自“圣堂长”菲利普 [Philip the Chancellor] 之手，他是最后一批伟大的拉丁抒情诗作者之一，卒于 1236 年。诗人与作曲家的这种合作，暗示佩罗丹至少活到了 1220 年之后的一些时候。无论事实究竟怎样，我们有理由推定：圣母院曲目中的奥尔加农和康杜克图斯几乎全部产生于 1160—1225 年之间。

当然，我们无法确定，是莱奥南和佩罗丹写作了所有的圣母院多声部音乐，还是这些曲目全部出自圣母院作曲家群体之手。二声部奥尔加农的创作并未随着三声部和四声部奥尔加农的出现而终止，而《奥尔加农大全》的编纂可能持续了五十到六十年时间。研究显示，其中最古老的内容与巴黎圣母院的仪式实践是吻

合的，并且采用了相关圣咏曲调的后者版本。[3]而许多较晚的附加成分同样来自圣母院，但也有一些来自别的宗教机构，其中既有巴黎城内的，也有巴黎之外的。正如巴黎圣母院的建筑风格出现在从塞浦路斯到瑞典的天主教堂一样，其音乐也被从西班牙托莱多到苏格兰的圣安德鲁斯等各地的教会吸收。不过我们可以辨别出：别的宗教中心在采用巴黎的曲目时进行了一定程度的改变或加入了一些本地色彩。巴黎圣母院于是成为了新的多声部音乐的源头，我们可以言之凿凿地将这一大宗曲目都归功于莱奥南、佩罗丹和他们那些佚名的门徒。

《奥尔加农大全》的音乐

从我们现在拥有的《奥尔加农大全》的形式来看，它包含供圣课所用的大约四十五首应答圣咏和一打《让我们称颂主》以及为弥撒准备的二十首升阶经和四十首阿里路亚。此外，还有两份圣母院手抄本中保留了总共近五百首的替换克劳苏拉。和在孔波斯德拉曲目中一样，这些配乐仅被用于应答圣咏的独唱部分。全部三种圣咏类型——应答圣咏、升阶经和阿里路亚——都从短小的独唱引入句的多声部配乐开始，在此之后，合唱队再以素歌的形式完成开头的应答部分。从另一方面看，这些圣咏的词句并非都以相同的方式来处理。在日课应答圣咏中，整个经文词句都配以多声部，这种手法也用于《小光荣颂》；而合唱队以素歌的应答结束部分对词句和《小光荣颂》应答之。然而，在升阶经和阿里路亚中，词句的多声部配乐是不完整的，而由合唱队以素歌颂唱其结束句。我们不应被圣母院抄本——和一些现代转写本——只含有应答圣咏的多声部配乐的事实所误导。这些抄本是供独唱者所用的，合唱队则当然使用规定的圣咏书。在仪式表演时，独唱多声部和合唱素歌是交替呈现的。

第二个交替性的音乐风格特征出现在独唱多声部配乐的内部。在讨论圣马夏尔的音乐时，我们注意到，作曲者有时会以两种不同的手法来处理素歌。当

---

3. H. Husmann，“The Origin and Destination of the *Magnus liber organi*”，MQ，49（1963 年），第 311 页。另见胡思曼的论文：“The Enlargement of the *Magnus liber organi*...”，JAMS，16（1963 年），第 176 页。

圣咏是音节式的（或近似于音节式时），他们就使用保持音风格或奥尔加农风格。而花唱式的素歌则被配以音对音或迪斯康特风格。应答圣咏长大的花唱性格促使圣母院作曲家将这两种风格的分野体现得更为清晰。在保持音风格的段落中，圣咏中的某个单音会被拉伸（有时甚至到了难以置信的长度）以和高度装饰化的上声部花唱相对。这种流畅感在迪斯康特段落中并未消失，但在此固定声部则以一种规则而快得多的速率运动。作为规律，两个声部仍然没有以严格的音对音的对位形态运动，上方声部中可能出现几个音与固定声部中的一个音相对。然而，两个声部都有效地互动着，造成两条并立旋律之感，而非是在某个持续音之上的单旋律。迪斯康特风格的段落其实是作曲家为之写作了大量不同配乐的克劳苏拉。不过，在我们进一步考察奥尔加农和迪斯康特风格的发展之前，我们必须观察圣母院多声部音乐的第三个特征（也是其最重要的发明）：对节奏与节拍的运用。

221

模式记谱法与节奏模式

随着多声部音乐复杂性的增长，作曲家们必须寻找某种书写方式来表记这些声部是如何被组织的。在圣马夏尔和孔波斯德拉的音乐中已经出现了困境，即：记谱法已不再能完全使人满意地解决实际音响和乐谱之间的差异。如今需要的，是一种可以表示单个旋律中和多声部作品中的音符的相对时值的记谱体系。这种记谱体系的发展，尽管并不完善，但却是圣母院乐派最重大的成就之一。

说到底，圣母院乐派独一无二的贡献在于用循环往复的长短音符组合来替代均匀流动的散板式早期多声部音乐（及素歌）。这些长短音符的不同组型被称为节奏模式［*rhythmic modes*］，它们与我们现在所称的“模式记谱法”［*modal notation*］体系相一致。

节奏与节拍的引入可以归功于莱奥南，但节奏模式体系和模式记谱法的最终成型则经历了长时间的发展。直到十三世纪才有对于这种体系的理论化描述，而此时奥尔加农的制作已经完全停止了。事实上，节奏模式的“系统化”组织可能只是理论家、而非作曲家的工作。理论文献确切地描述了细节，其繁琐程度大大

超过实际音乐本身的形态。因此，我们可以忽略理论的复杂性，只关注节奏模式的基本形式和它们是如何通过记谱来呈示的。

六种节奏模式

大多数理论家都列举了六种节奏模式或音型，并将其与古典诗学中的定量韵律［quantitative meter］相附会。这些拍子的名称和形态见于表 8，但节奏模式通常只用数字序号来称呼。一般认为它们的产生是受到了圣奥古斯丁（354—430）在论文《论音乐》［*De musica*］中对定量韵律的描述的启发。[4]在这段描述中，奥古斯丁只使用了两个计量单位，一个是“长音”（*longa*），一个是“短音”（*brevis*），他用一长等于二短来描述其关系。运用这些单位（可以将其记写为 ♩ 和 ♪），我们可以毫无困难地推算出第一、第二和第六个节奏模式。不过，其余三种模式引入了一个奥古斯丁的计量单位中没有的更长的时值（♩.）。要理解引入这一更长时值音符的理由，我们必须简要地回顾一下节奏模式的历时性发展过程。

222

表 8：六种节奏模式

模式	节拍	音乐形态
1	长短格［Trochaic］：长、短	♩ ♪
2	短长格［Iambic］：短、长	♪♩
3	长短短格［Dactylic］：长、短、短	♩. ♪♩
4	短短长格［Anapaestic］：短、短、长	♪♩ ♩.
5	长长格［Spondaic］：长长	♩. ♩.
6	短短短格［Tribrachic］：短、短、短	♪♪♪

4. 有关支持这一看法的讨论，见：W. Waite，*The Rhythm of Twelfth-Century Polyphony*，第 29 页脚注。

第一种节奏模式似乎是最早被普遍使用的。它在《奥尔加农大全》的最古老的曲目中占有绝对的优势，甚至在其他模式被引入后，它的统治地位仍然未被动摇。一旦第一种模式的概念被建立起来，其时值的逆向形式便很自然地产生了短长格的第二种模式。而第六种模式在其被作为独立的一种模式区分之前，看起来是作为第一和第二种模式的某种装饰性变体而生成的。为了描述这三种模式中的长短时值，理论家们采用了“正量的”（*recta*）这一术语。而其他三种模式中更长的长音则被称为“超量的”（*ultra mensuram*）。这些更长的音符的起源很可能埋藏在古老的迪斯康特克劳苏拉之中，在此固定声部由一系列匀速的音符构成，每一个音符对应着第一种节奏模式中的一个音步。具有特性的例证可见于《阿里路亚：圣母降生》[*Alleluia: Nativitas*]中的“glorio（se）”和“virginis”等辞句的配乐（AMM，No. 33）。在后来的发展中，这一系列本来无差别的音符开始反复使用第五种节奏模式的音型。与此类似的将不同声部中的不同模式混用的手法，无疑造成了第三和第四种模式中音符时值貌似不合逻辑的变化。按照理论家们的解释，这些模式依然由长-短-长或短-短-长时值的音符来构成，但这些时值必须以两种不同的方式来加以修正。长时值音符变成了“超量的”，而每一种模式中的第二个短音符则时值翻倍，生成了“另一个”或者“替换的”短音符（*brevis altera*）。这些变动的后果之一，是第三和第四模式——同样还有第五种模式——中的一个音步等于第一、第二和第六种模式中的两个音步。三进制的单位由此便成为了所有节奏模式的基础，只有那些相互冲突的节奏音型不能被同时使用。后五种模式是可以被任意连用的，但第一种模式一般只能和第五、第六种模式混用。

223

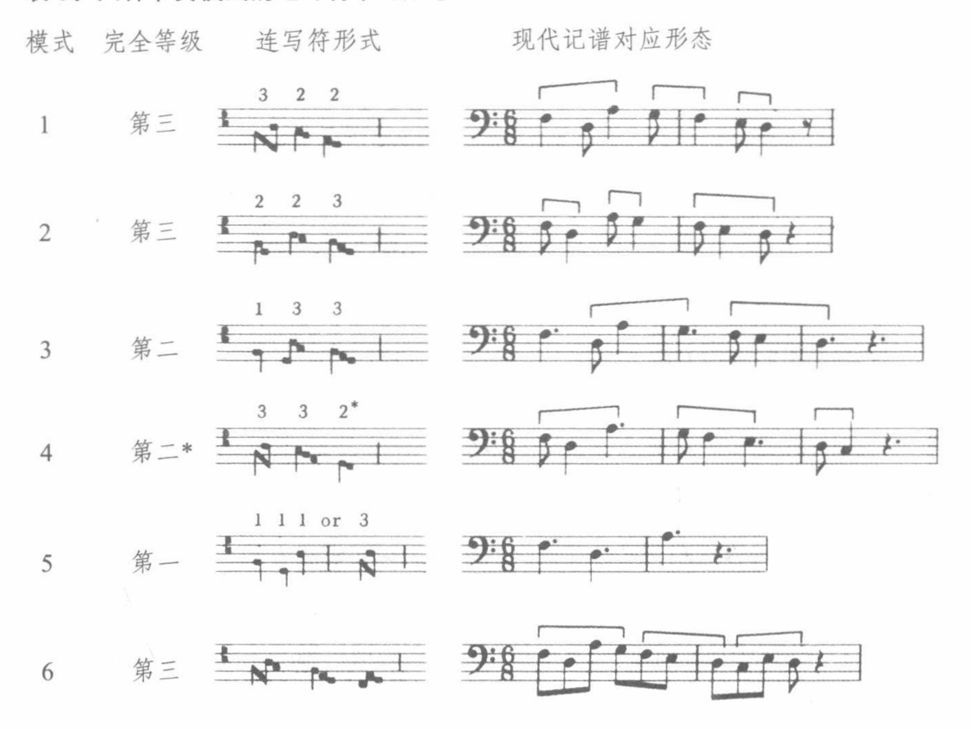
节奏模式的单位或音步当然只是构筑更为庞大的音乐单位的砖石。正如音步的连用创造诗行一样，一种节奏模式的反复使用也造成了乐句。这种乐句的中世纪名称是“音句”（*ordines*，单数形式为：*ordo*），该术语指遵循固定可控序列的若干音符。因此，我们可以将“音句”理解为某个以一次休止结束的节奏模式的一次或多次出现。理论家们根据其所含有的完整音型的数量和结束休止的位置对“音句”进行了细致的分类。例如，任何模式的第二音句都包含其所用模式音型的两次完整的出现。如果该音句以音型的第三次、但不完整的出现作结的话（不完

整的第二步由一个休止来填充），那么它就是“完全的”（♩♪♩♪♩𝄾）。而一个“不完全的”音句则以一个完整音型的最后一个音来作结，后接一个相当于另一次音型出现的第一步的时值的休止符（♩♪♩♪𝄽）。不完整的音句似乎很大程度上只存在于理论层面。在实践中，大多数音句都是完全的，并以其模式音型的第一个音符作结，并由一个休止符来补足其时值（见：第 238 页表 9）。

节奏模式的记谱法

由于音句是由某一模式音型的不断重复所构成的，因而就有可能以一系列特定形式的连续的纽姆符号来表记每一音句所用的模式。相对于现代记谱法而言，这种体系更为自然和更符合逻辑。奥尔加农的作曲者们一开始只能使用他们所知晓的唯一记谱法——也就是素歌记谱法。在花唱式的段落中，素歌记谱法出于外观整齐和节约纸张的双重目的，用纽姆或连写符［ligature］将音符们“捆”在一起。并且，素歌曲调中的单个音符是没有节奏意义的。在它们的使用中无论如何进行区分，“逗号”［virga ¶］和“句号”［punctum •］所指示的依然只是音符的高低而非长短。因此，十二世纪的音乐家还不曾考虑过如何用单个音符来记写奥尔加农中的长花唱。相反，他们很自然地使用了其所知道的素歌记谱法的标准的连写符形式。这些连写符其本身并无任何时值含义，但却为解决记写节奏模式的难题提供了独特而简便的途径。因为一个花唱段落中的音符可以用不同形式的连续来加以组织，这些形式便可以用来表记不同的节奏模式。举例来说，如果一位作曲家想要表记第一种模式的形式，他就可以书写一个三音连写符再后接一系列两音连写符。以此类推，以一个三音连写符作结的一系列两音连写符则表示第二种模式。长度不定的竖线指示音句的结束并要求与之相应的休止出现。用来指示节奏模式的不同特性的连写符及其现代记谱法的时值对应形态见于表 9。 224

表 9：六种节奏模式的连写符书写形态



* 有些学者依照第三种模式的做法，用一个单音来结束第四种模式。阿佩尔的《900 年至 1600 年的多声部音乐记谱法》[NPM] 的第 222 页和 225 页给出了两种形态。由于第四种模式非常罕用，因此这一问题无关紧要。

仔细观察表 9，我们将会发现：某一连写符的形态与其所代表的音符时值之间并无关联。确实，两音连写符通常被唱成为短－长，但三音连写符则至少可以表示五种不同的意思。虽然十三世纪的理论家建议修正连写符的形态来指示不同的时值，但这毕竟是有量记谱法的一个重要发展。模式记谱法的手抄本文献几乎只依靠素歌的常用连写符形态，后者的具体意义由其中所含的节奏模式来决定。音符时值的确定，取决于连写符所处的位置而非其自身形态，是模式记谱法和有量记谱法之间的基本差别。

225

模式记谱法的基本原理已经清楚了，但其中却有着远比连写符含混多变的意义更为不利的缺憾。即使是严格地依循某一模式的节奏音型，旋律中的重复音都会因其无法用连写符来记写而打乱正常的记谱。如果它们造成了连写符形态的暂

时断开，其理由是显而易见的，但数量众多的重复音却可能导致无法判明它们所使用的究竟是哪一种模式。而当模式本身的节奏音型发生变化时，则会产生更加复杂的难题。幸运的是，圣母院多声部音乐的创造力和精巧的工艺使其作曲家不会长久地忍耐基于某个基本模式音型的一成不变的重复音。他们能够并且确实做到了在某一作品的不同部分不断变化节奏模式，同时还通过修饰某个节奏模式的持续进行来避免了单调乏味。一种出现于十三世纪的手法“模式碎裂”［*fractio modi*］将一个模式音型的乐音再细分为更小的时值——长音符分为短音符，短音符分为倍短音符。而与之相反的手法被相应地称为“模式扩张”［*extensio modi*］，将一个模式音型的音符合并为更大的时值。例如，第一种模式的长、短音符可能被合并为等于三个短音符的单个长音符。某些记写这些变化的方式对正常的勾连音形态冲击不大，但还有一些方式就使后者面目全非了。由于这种碎裂和扩张模式的手法对于塑造奥尔加农的旋律风格特性意义重大，我们有必要对那些使节奏模式发生变化的作曲手法加以近距离观察。

褶间音

所谓褶间音［*Plica*］是一种从素歌的曲折纽姆衍变而来、一直被使用到十四世纪的记谱符号。符号本身只是附加在单个音符或一个连写符的最后一个音上的向上或向下的符尾。该符号表记的是其所附着的音符的上方或下方的一个附加装饰音。[5] 而附加音的音高和节奏时值均由其所处的上下文环境来决定。在音高层面上，附加音通常活动在相邻的高、低位置，或作为填充在一个三度音程中过渡音。而当两个被记写的音符靠得比第三个音要紧时，附加音符的音高位置就变得不确定了。而判断褶间音的节奏时值问题似乎相对容易。附加音总是从所附加的音符上获取时值。如果这个音符是三分的，它就获取其三分之一的时值。如果这个音符是二分的，则将其一半的时值让给褶间音。这样一来，褶间音就为圣母院多声部音乐中产生“模式碎裂”的效果提供了便利。对于褶间音的偶尔使用，在不破

226

---

5. 表示单个音符上的下行褶间音需要在该音符的两边各加一个符尾。

坏节奏模式的基本性格的前提下，为音乐增添了受欢迎的变化。不过，如果持续不断地运用之，就有可能改变节奏模式。确实只有从这个角度视之，第六种模式才像是从第一种发展衍变而来的。正如谱例 IX-1 所示，第一种模式音型的连写符上的褶间音，在除音句的第一步之外的所有位置造成了第六种模式。由于褶间音不能附加在连写符的第一个或中间的音符上，就需要用一个四音连写符来指示第一种模式的第一个长音的碎裂。较晚时使用三音连写符来保持第六种模式的音句的做法，很显然造成了一种需要更为精确的音高表记形式的愿望，而这不是褶间音所能提供的。

谱例 IX-1：由褶间音所造成的“模式碎裂”



中世纪论文告诉我们，由一个褶间音所指示的装饰音会被施以特别的演唱处理，但它们对这种手法的描述并不特别清晰。尽管我们只能去推测这种表演的本来形态，但我们确实知道这些附加音不是可有可无的，而是确实占有固定的节奏时值。因而现代转写谱必须同时给出那些写定和未写定的音。而后者通常以某些特定的记号来加以识别，例如在附加音符尾上加一条斜线。在表演实践中，将其作为常规音符来处理可能会产生最好的效果。

单个音符

单个音符有可能指示众多不同的时值，因而也需要加以评论。抄谱者在使用 ┐和 ▪ 这样的记号时，很明显并未将其加以区分，尽管带符尾的音符——通常这个尾巴很短小——出现的频率要高得多。在迪斯康特克劳苏拉的固定声部中，单个音符通常指示三分的长音符（♩.）——无论是持续的系列音还是第五种模式的

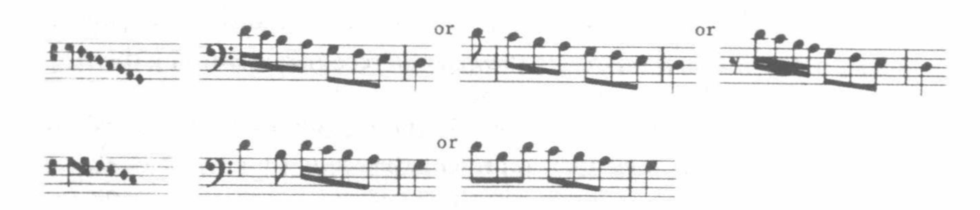
那种反复音型。不过，在有的时候，单个音符也可以是比正常时值长两倍的二重长音符（𝅗𝅥.）。二重长音符的书写形态有时会稍微大一点，但在许多时候，只能通过声部关系来识别它们。上方声部或奥尔加农声部的单个音符是由旋律中的反复音或是由节奏模式的延伸所产生的。因而，它们可以代表一个短音符（♪）、一个长音符（♩）或一个超量长音符（♩.）。它们出现的理由通常是清楚的，其时值也易于确定，因为反复音符和“模式破碎”一般不会同时发生。一旦遇上此种情况，要判明单个音符的时值就变得困难起来了。在迪斯康特克劳苏拉中，仍然是由声部结合的状态来提供解决办法。而在保持音风格的固定声部中则没有这种帮助，在这种情况下，节奏的确切形态可能永远存疑。

勾连音或涌流音

有一种叫勾连音［*conjunctura*］或涌流音［*currentes*］的特殊形式连写符，其外形是附着在单个音符或某个连写符的最后一个音上的一系列菱形符号。这种符号形态曾出现于三音或四音连写符的素歌记谱法中，但圣母院作曲家也将其用来表记一个八度甚至九度音域范围的下行音阶片段。这样的片段出现得如此频繁，以至于成了圣母院风格的一个显著特征。显然，超过四个音符的勾连音在模式记谱法的连写符形态是找不到的。它们对于节奏的首要影响（正如同其另一个名称“涌流音”所暗示的那样），是将节奏模式音型碎化成了一系列快速流淌的音符，不仅是将长音符分割成短音符，而且也把短音符分割成倍短音符（谱例 IX–2）。用菱形音符来表记倍短音符的较晚用法因此有可能是勾连音造成的，尽管它们本身并未给予音符这样的含义。事实上，与表象相反，一个勾连音的最后一个音通常是一个长音符，倒数第二个音是短音符，而速率最快的音（如果有的话）位于下行音群的开始之处。除了这些总体适用的规则外，对勾连音的真正的节奏形态常常无法确定。它们在保持音风格的段落中最为常见，而在这种段落中固定声部无助于帮助确定奥尔加农声部的时值规模。并且，我们也无法判断一个勾连音是否在一种模式音型的第一个音或者中间开始。因此，勾连音的现代转写形式在利用时必须倍加小心。这些连写符号很可能代表着华丽的声乐歌唱，其在演唱时（如

今也应该如此）包含了相当的自由度和柔韧性。

228 **谱例 IX-2：一些勾连音形态及其可能的转写形式**



如果说褶间音、单个音符以及勾连音所带来的麻烦还不算什么的话，那么模式“破碎”与“扩张”的出现就常常造成连写符的不规则的分组，从而造成了多解性。因此，完全可以理解为什么同一首奥尔加农的不同现代译本在每一节奏细节上很难完全相同以及在某些音句中甚至会使用不同的节奏模式。而且也并非只有现代译写者才发现模式记谱法的矛盾性和不确定性。某些描述这一体系的中世纪理论家也抱怨这种含混性导致不同的歌手在演唱同一片段时各行其是。因而，当模式记谱信息明确时，不同的现代译本往往是一致的，但当勾连音的不规则形式导致“正确的”解决办法难产时，这些现代译本就可能大相径庭了。

保持音风格和模式化节奏

在描述二声部的奥尔加农时，十三世纪的理论家们区分出了两个声部都是有量的迪斯康特风格和固定声部的保持音是无量的纯奥尔加农［*organum purum*］风格。他们坚持认为，纯奥尔加农的上方声部是模式化的，但对这一结论他们随即补充道：模式有可能是非正常（*non rectus*）或不规范的。这种不规则性的实质不甚清晰，但看起来在很大程度上似乎是由于偏离节奏模式的常规音符时值的初衷造成的。个别歌唱者可能会根据个人癖好加长或缩短音符，但是记谱却始终依循常规的节奏模式的形态。现代学者假设——兴许这样做太轻率——这种对音符时值的改变并未破坏三分性的模式音型单位的组织原则。例如，不规则的第一种模式，可能被唱成 ♩‿♪♪ 而非♩ ♪ 。同样基于理论性描述的假设是：从圣母院多声部

产生伊始，奥尔加农声部就是连贯和持续模式化的。然而这两种假设都需要重新予以检视。过于依赖理论著作（哪怕是同时代的）来观察实践问题是危险的。而当我们以这些描述为基础往前推、以其为指针观察写于五十年前（或者更早）的音乐时情况就更为严重。纯奥尔加农的音乐风格与记谱法都使得我们怀疑，十三世纪的理论家试图解释的是一种以他们完全成熟的节奏模式体系为基础的大胆即兴的手法。

229

在二声部奥尔加农中，保持的固定声部之上繁茂丰沛的花唱就其风格而言几乎是东方性的，这暗示其与古老的用于润饰应答圣咏的扩展性花唱式附加段之间的关联（参见：第六章）。当然，如今的保持音固定声部在一定程度上成为了控制旋律流动的基础。奥尔加农声部的花唱突入到了固定声部中通常起止于协和音程的乐句中。导致偏离先前手法的主要原因是引入了旋律模进这一圣母院作曲家组织旋律的最惯用方式。无论保持音会如何控制奥尔加农声部的旋律走向，但它们却无法影响其节奏的组织形态。没有哪一位歌手（无论是过去还是现在）有理由要去担心另一声部的音符时值，因而他们不大会去尽力保持刻板的三拍子，就算其记谱法是明白无误的。但恰恰是在此处实践性文献中的记谱与理论家所描述的形式差异最大。我们在此发现的不是常规的模式记谱法的连写符音型，而是那些并未给出明确的特定节奏模式指示的连写符组合。造成这种情形的原因部分是由于大量勾连音的出现，但还有一些连写符可能本身包含着四到六个数目不等的音符。即使是在那些只含有二音和三音连写符及单个音符的音句中，其组合仍然经常是不规范的，以致存在几种不同的节奏译写形态。面对如此记谱形式的歌手，很难指望他们能辨认和使用某种主导性的节奏模式。甚至不能指望他们会将这种模式的音型——如果是第一种的话——组合成对，以造成现代译谱中习惯的 6/8 拍形态。然而我们如果要对这些音乐进行研究和演唱就必须先将其译写出来，而在此过程中，学者们无疑还将使用作为他们研究起点的节奏模式的音型。[6] 如果演唱者们记得许多片段的节奏形态都存在多解性，这也没有什么害处，毕竟，就连明确无误的模式记谱法中的规范音型在演绎时都可能含有相当的自由度。中世纪的理论家们惯于强调那些懂得原理的音乐家和只会实践的歌手之间的区别。可是

---

6. 至于由“更为谨慎的译写者”完成的一份无量的译谱本，可见：NOHM，2，第 344 页。

在演唱纯奥尔加农的华丽过度的声乐线条时，歌手的本能自然比理论音乐家的知识发挥着更大的指导作用。至少二者不可偏废。

230 迪斯康特风格和模式化节奏

在保持音风格的段落的上方声部引入模式化节奏，完全有可能是一种在《奥尔加农大全》的二声部奥尔加农中远未完成的渐进过程。在另一方面，迪斯康特克劳苏拉似乎很快就习惯了模式化的节奏。尽管模式记谱法还远没有完全成熟或被始终坚持——事实上是从没有发展到这一步——而节拍型常常是碎化而难于辨认的。但在迪斯康特中，节奏模式却常常可以识别，有量时值在两个声部的同时出现解决了主要的节奏问题。因而，主要是在迪斯康特克劳苏拉中，我们可以同时观察到节奏模式的发展以及这种发展是如何改变圣母院多声部音乐的性格的。

在很可能出自莱奥南之手的《奥尔加农大全》的最早形式中，保持音风格占有绝对的主导地位，但在迪斯康特克劳苏拉确实出现后，它就倾向于被压缩和不再发展了。更为常见的是，上方声部的模式音型被碎化为更小的时值，固定声部则陷入一系列无差别的长音符的运动中。这些长音符通常为相当于第一种节奏模式的第一音步时值的三倍的长度，但有时也可以是相当于该时值两倍长度的二重长音符。在较晚期的替换克劳苏拉中，对节奏模式的更为明确的界定和更为系统地运用成为主要的发展特征。上方声部牺牲了某些节奏的自由度，显示出对于模式的音型的更为强烈和持续地依赖。固定声部在对节奏形态加以系统组织方面走得甚至更远。固定曲调的音符不再是一系列均匀的长音，而是按照周期性的节奏音型组织，贯穿于整个克劳苏拉之中。最常见的音型是第五模式的第一音句，但克劳苏拉的固定声部也可以使用第一和第二模式中较短的音句。而别的更长的音型则可能是由于二重长音符和第五模式或常规的三重长音符和第一模式交替所致。正如谱例 IX-3 的特性音型清晰所示，克劳苏拉的固定声部最好按照被译写为 6/8 拍（或者偶尔译为 9/8 拍）的节拍单位来运动。在这些音型之上，第一、第二或第六模式的单位也将成对出现，也正因为此，这些模式一般被译写为 6/8

231

拍而非 3/8 拍。正如我们已经看到的，这种手法是否持续用于保持音上方的花唱是更加可疑的。建立在 6/8 拍之上的规范乐句似乎是和节奏模式体系一道发生的，并且成为了区分较早和较自由的纯奥尔加农风格和较晚的迪斯康特风格的又一个标志。

谱例 IX-3：克劳苏拉的特性固定声部音型



对固定声部中基于反复节奏音型的音乐节奏不断增强的兴趣，似乎促使作曲家们去不断寻找拓展克劳苏拉长度的方式。由于固定声部通常会使用一首素歌花唱中的所有音符，因而很少能通过增添原始圣咏中的其他音符来扩展。故而，唯一的解决途径是通过在某一单个的克劳苏拉内部反复旋律的全部或部分来拉伸固定声部。这也是作曲家常为之的。反复可能和旋律第一次出现时使用相同的节奏，也可以有多种变化形式。在某些克劳苏拉中，固定声部自始至终保持同一节奏模式，但旋律的反复却始于音型中不同的音。如此，反复部分就被拥有固定声部节奏音型的新的旋律形式伪装起来了。还有的克劳苏拉则在强调结构性的同时，通过在固定声部的反复部分结合新的节奏音型引入了对比性的因素。克劳苏拉的固定声部中这两类旋律变化反复的手法都被总结在谱例 IX-4 中。这种旋律和节奏音型的混合反复在十三世纪及以后成为了一种重要的结构原则。因此，这种原则是圣母院乐派以及似乎可以归在佩罗丹名下最重大的成就之一。很显然，它和其他特征一起，都属于佚名第四所赞美的“新的更好的克劳苏拉”，并使佩罗丹获得了最好的迪斯康特作曲家的美誉。

谱例 IX-4：迪斯康特克劳苏拉的固定声部的旋律反复形式

a. EX SEMINE，摘自：Alleluia：Nativitas（AMM，No. 33）



b. MULIERUM（摘自：*F*，fol. 164; Apel，NPM，fasc. 52a）



232

《阿里路亚：圣母降生》的不同版本

佚名第四有关佩罗丹修订《奥尔加农大全》的评论催生了这样的假设，即：替换克劳苏拉是作为对另一种迪斯康特克劳苏拉或某种本来采用保持音风格创作的片段的替换选项而产生的。然而，在有些时候，更多的奥尔加农是基于相同的固定声部花唱创作的，而并非是作为一首有独立用途的曲子（也似乎没有这种需要）来完成的。但是，我们确实也发现了克劳苏拉在同一首作品的不同抄写本中交混的情形。这种将一首较早的作品在传抄过程中不断变形的手法，在我们随后对二声部奥尔加农《阿里路亚：圣母降生》[*Alleluia*：*Nativitas*] 及其独立的克劳苏拉（AMM，No. 33）的讨论中将会一目了然。

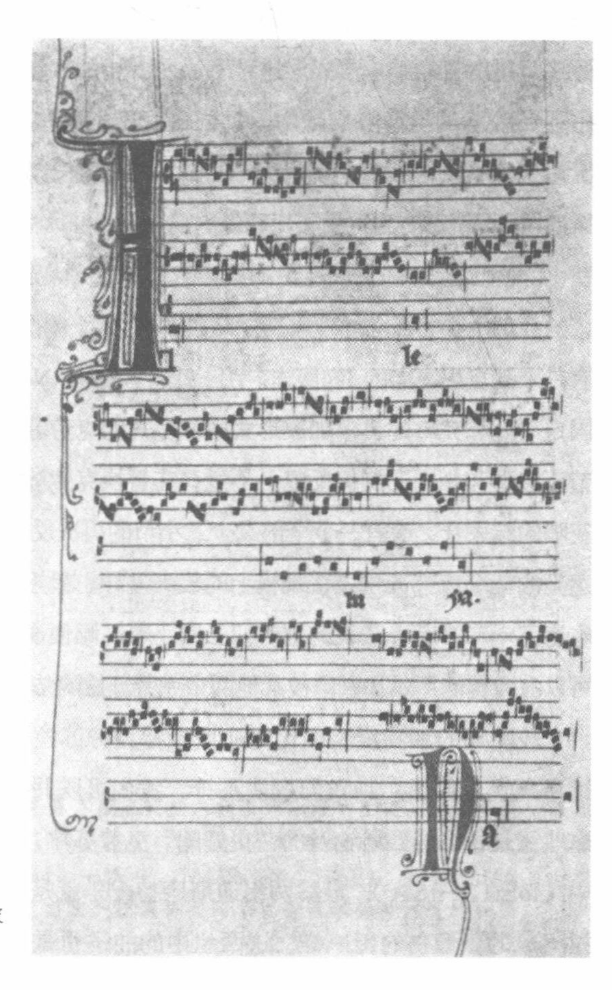
两份圣母院手抄本中包含了一首为祭祀童贞女玛利亚降诞而作的《阿里路亚：圣母降生》二声部配乐，而在别的三份手稿中则含有一个三声部配乐版本——这很可能就是被佚名第四归于佩罗丹名下的那一首。二声部配乐版本中较早的一个出现在来自苏格兰的圣安德鲁斯小修道院的手抄本中（W_1）。[7]而较晚的那个则来

---

7. Waite，*Rhythm*，p.195 起。该二声部配乐的 W_1 版本被收录于魏特译写的《奥尔加农大全》全本中。

自如今保存于佛罗伦萨的抄本（***F***）。（被译写并连同替换克劳苏拉被收入 AMM 中的正是后者）

两个版本在保持音风格的开头的阿里路亚部分上仅有细微的差异。但在对于经文词句的配乐上二者却大相径庭。从固定声部的第二个音开始的保持音风格的花唱配乐看起来简直就像不同的作品，只有某些短小片段在两个版本中是一致的。不过最让人印象深刻的是对克劳苏拉段的处理。在 ***F*** 中，“光荣的”［gloriose］一词的配乐是全新的，有一个更短小的花唱结尾，但在“童贞女”［Virginis］一词上两个版本都采用了同一克劳苏拉。而最显著的区别出现在紧随其后的“玛利亚”［Marie］一词的配乐上。在 ***F*** 中，一个仅有七小节的克劳苏拉替代了在魏特从 ***W₁*** 中转译的不少于三十三小节的 6/8 拍的保持音风格的段落。这系列中的下一个



来自 W_2 的佩罗丹的三声部奥尔加农《阿里路亚：圣母降生》

克劳苏拉“从种子中来”[ex semine]也同样有趣。W_1 的配乐——十三小节，固定声部为均匀时值的音符——被一个更为长大的固定声部为反复节奏音型的克劳苏拉所取代，这个固定声部被谱例 IX-4a 所示旋律反复手法所扩充。而较早的配乐也没有被丢弃，而是被保留在了 ***F*** 的替换克劳苏拉中（fol. 176v；见：AMM，No. 34a）。而极为怪异的是，新的配乐竟成为了被归于佩罗丹名下的三声部的《阿里路亚：圣母降生》的克劳苏拉的下方两个声部。除了上述这些变化之外，第二个版本在诗句的配乐的其他部分和第一个版本基本上是相同的。只有在即将结束之际，我们才发现另一个替换部分。两个版本在“犹大”[“Juda”]一词的“Ju-”这一音节上都有相同的短小克劳苏拉，但 W_1 的版本在此以一个保持音上的花唱来作结。在这结尾之处，***F*** 的版本通过以一个新的对应旋律和一个倒数第二个音上的短小花唱反复固定声部来扩充了克劳苏拉段。和诗句一样，***F*** 提供了另一个开头阿里路亚的配乐形式。这种手法在 ***F*** 中的大量阿里路亚中是常见的，但却未出现在较早的圣母院文献中。这仿佛代表了另一种较晚的作曲家对《奥尔加农大全》中的原始形式进行修改和增饰的手段。在这种情况下，“-le-lu”音节上的一个迪斯康特克劳苏拉导致了比原先的晚期保持音风格的阿里路亚更为短小的配乐。

233

《阿里路亚：圣母降生》的第二个版本中的大量变化在佛罗伦萨手抄本中所包含的曲例中并非孤立的现象。在“从种子中来”上的两个克劳苏拉中，正如我们所见，有一个来自更古老的 W_1 版本。另一个（AMM，No. 34b）看来更新一些，尽管其固定声部和完整的奥尔加农形式中佩罗丹的克劳苏拉的头二十二小节有着相同的节奏音型和相同的旋律反复。不过，在替换克劳苏拉中，固定声部在进行到原来花唱的结束音之前有一个全部二十二小节的再次反复。这就造成了“从种子中来”之上的三个克劳苏拉段在规模上的极大差异。最短的只有十三小节，佩罗丹的版本有三十二小节，最长的则有四十四小节。顺便说一说，这最长的克劳苏拉正好可以在完整的奥尔加农中被其他两个克劳苏拉的结合形式所替代。

234

较晚期的和高度组织化的迪斯康特克劳苏拉极具增长的规模看来和佩罗丹缩减莱奥南的奥尔加农的说法不符。我们可以假设——如果我们愿意的话——这些正是佚名第四所论及的“更好的”克劳苏拉，但它们并非唯一的新品。在 ***F*** 中（fols.178-184v），最后两组迪斯康特配乐就是由一百五十多首短小的克劳苏拉组成的。像别的组一样，这两组中的曲子也是按照礼仪顺序排列的，为特定

圣咏而作的克劳苏拉亦按此顺序出现。这些短小的克劳苏拉的功能只限于替换那些保持音风格的片段。在《阿里路亚：圣母降生》的完整配乐的第二个版本中，我们已经注意到了出现在“玛利亚”[Marie]一词上的一个这样的替换部分。而如今，我们在“-le-lu-”“-ti-vi-”“Marie”和“Abra-”等词语或音节上又发现了这首圣咏的四个克劳苏拉。[8]其中第三个即是刚才提到的位置上的替换段落。而其余三个将一个保持音上方的扩展性花唱插入到更为短小的迪斯康特克劳苏拉中。尽管我们会常常质疑，其原始形式在多大程度上被修饰过，但这些克劳苏拉被插入的方式却并非无法理解。毫无疑问，它们正是有意地被以这种方式插入的。在《阿里路亚：圣母降生》中使用这全部四个克劳苏拉具有双重意义：一是对于即使是“从种子中来”这样最长的克劳苏拉来说，其效用与其说是补充，不如说是压缩；二是迪斯康特风格现在完全主宰了古老的纯奥尔加农。正是这种变化——也是所有圣母院多声部音乐的特征——符合了佚名第四的证词。而是否是佩罗丹本人完成了所有的替换克劳苏拉并不重要。就像圣马夏尔乐派一样，圣母院乐派所显示出的对于迪斯康特风格的不断增长的兴趣，其实反映出他们对于音乐的组织和整体设计的关注度在不断增长。在以迪斯康特克劳苏拉修整奥尔加农的过程中，圣母院作曲家发展出许多结构原则与技巧，这成为整个十三世纪多声部音乐的重要特征。

三声部和四声部奥尔加农

235

三声部或四声部的奥尔加农被称为 *organum triplum* 或 *organum quadruplum*，以区别于两声部的简单的 *organum duplum*。不过，*duplum*、*triplum* 和 *quadruplum* 这些术语在单独使用时也指那些依次出现在固定声部上方的单独声部。例如，在

8. 在 AMM 的 No. 33 中，这四个克劳苏拉段被插入在正式乐谱的上方。这四个克劳苏拉和一个《阿里路亚：圣母降生》的不完整的译写本一起被收入在了 W. Waite 的“The Abbreviation of the Magnus liber”一文中，JAMS，14（1961），第 153-156 页。我认为音节“-ti-”在手抄本中是衍文，故而将头两个克劳苏拉分开。这样一来，“-le-lu-”的花唱就是完整的，无需假设“-ti-vi-”的头三个音是反复的。

一首四部奥尔加农中，从低到高的四个声部分别被称为“tenor”“duplum”“triplum”和“quadruplum”。从理论著作的描述和实践性文献的情况来看，这些声部正是按照这一顺序被逐个创造的，每一步实际上都造成了一首音乐上自足的作品。也正是因为这样，佩罗丹的“从种子中来”三声部克劳苏拉可以被简单地省略掉第三声部而被用作《阿里路亚：圣母降生》的二声部配乐。或者，莫不是佩罗丹本人在修整《阿里路亚：圣母降生》原先的二部奥尔加农形式时创作了这一克劳苏拉的二声部形式，而后来在写作完整的三部奥尔加农时又添了一个第三声部？这两种情形都是有可能的，并且在中世纪晚期都很常见。

增添一个第三和第四声部并不能改变奥尔加农的基本形式，但却给音乐风格的变化带来了多种可能性。虽然固定声部依然在保持音和反复的节奏音型之间交替，但对于上方各声部而言，这种风格的差异性几乎不复存在了。它们协调一致的需求和对固定声部之上的这两个或三个声部加以系统组织的愿望，无疑影响了三部和四部奥尔加农的性格特征。二声部奥尔加农庞大而音域宽阔的花唱让位于更短小和更规整的乐句。由于歌手是男性，所有声部都处于大致同一音域，并经常交叉。个别旋律倾向于在窄音程内运动并围绕固定声部上的完全协和音程运动。如此一来，音乐家的兴趣点就从旋律线条转向了节奏与和声的结构。第一种节奏模式仍然居于主导地位，长段落中保持的模式音型几乎不能分割。通过将规整持续的节奏和每一个强拍上的协和和弦联系在一起，三声部和四声部的奥尔加农造成了一种最终被作曲家们欣赏和利用的奇怪的催眠效力。

和声构成

三声部和四声部奥尔加农的和声结构在很大程度上仍然建立在完全协和音程——同度、四度、五度和八度之上。从理论上讲，这些协和度应该出现在节奏模式的每个音型的开始处，而对于音型当中的音与音之间所产生的不协和音程的使用则并无限制。不过在实践中，我们可以发现大量偏离这一协和音处理原则的情况。首先，四度作为最低音上方的协和音程被使用得越来越少，尽管在两个上方声部之间还是可以被接受的。这样一来，低声部上方包含五度和八度的和声就

236

占据了支配地位。这种和声几乎无一例外地出现在乐句的开头和结尾；但作为对上述原则的第二种偏离，三度有时会作为协和音程出现在乐句的内部。由此产生了一种——对我们现代人的听觉来说——奇怪的现象：完整的三和弦在稳定性和终止感上不如没有三度音的三和弦强烈。另一种背离预期的协和音处理原则的情况，是由于各附加声部的逐个写作的规则所造成的。由于第三和第四声部是附加的，它们从理论上讲只需与固定声部、而不需要与所有声部保持协和。如此一来，尖锐的不协和效果有时就会出现在强拍上。而其他的强拍不协和音程则只能被视作某种即将解决到协和音程的经过音程。这种经过音程常常用于装饰乐句的最后一个音或奥尔加农不变的起始保持音程或和弦。而它们在此种位置的使用可能只是一种备选项，这体现在不同手抄本中的变体上。例如，《阿里路亚：圣母降生》在 $\boldsymbol{W_1}$ 中开始于一个没有装饰的单纯的八度，但在 ***F*** 中则由一个大七度解决至八度。理论家们很明显不赞成这样的起始装饰性音程，而建议通过延迟固定声部的进入来避免此种不协和。他们同样反对出现于保持音固定声部上的许多不协和进行。他们说，为了避免这些进行，固定声部要么就休止，要么移动到一个协和音上。歌手们在实践中在多大程度上遵循这些指示，我们不得而知。通过考察《阿里路亚：圣母降生》和《王子们曾坐在》（*Sederunt*, AMM 的 No. 33 和 35）可以发现，不协和音程的移动需要经常性地中断或改变保持音的进行。在演唱中，对素歌的固定声部进行自由处理是一种常规的实践，但现代编辑者们却并不愿意（这也是可以理解的）在其译写本中体现这一做法。作曲者和演唱者接受甚至去探索这种对不协和音程的自由处理的可能性在实践性文献中屡见不鲜。但由于缺少对这种不协和音程的解释，我们有理由推测理论家们试图对它们视而不见，因为这样一来就可以使奥尔加农适应那些较晚产生的和声理论。

三声部和四声部奥尔加农的结构机制

三声部和四声部奥尔加农的感人效力并不仅仅是由节奏与和声音型的周期性出现所造成的，旋律的反复和组织也起到了重要的作用。在二声部奥尔加农中，两声部的对比性节奏构成使得作曲家很难有机会在二者之间建立起旋律性联系。 237

但固定声部之上的两个或三个声部却提供了这样的可能性，并且变得有必要去拓展各种手段，以加强各声部的旋律线的立时性联系并将旋律素材整合在统一的音乐结构中。因而，在晚期的迪斯康特克劳苏拉中已经出现的强调结构机制的倾向在三声部和四声部奥尔加农中变得越来越强烈是极其自然的。

在二声部奥尔加农中已经发现的一种结构手法是：使用旋律模进来给单个旋律线条的乐句造成前进的方向。集中运用这种模进的一个范例，是谱例 IX-5 所示的圣诞节应答圣咏《自天国降临》[*Descendit de caelis*] 的三声部配乐。这个片段紧随在接近经文词句开头的音节“-quam”后。首先值得注意的是，三个乐句不同的节奏模式及其记谱的文本规范性。其次，第三声部中的三次模进都是从 **f′** 下行到固定声部的保持音 **f** 之上的终止音 **c′** 的基本旋律进行的变体。唯有第三声部是不间断地模进的情形，使其比第二声部更为有趣和重要，同时也带来了疑问：它们中究竟哪一个是先写出来的。如果第三声部真的是最后完成的，那么（至少在他创作出高度组织化的第二声部之前）它必定早已存在于作曲者的心中了。

谱例 IX-5：《自天国降临》的旋律模进（*F*，fol.14）





装饰最为华丽的中世纪手抄本的起始页，Pluteus 29.1（佛罗伦萨洛伦佐图书馆［Biblioteca Laurenziana］）



佩罗丹作曲的四声部奥尔加农《众人都看见了》[*Viderunt*] 的开头（佛罗伦萨洛伦佐图书馆）

而当声部交换的情况出现时，就连逐个写作附加声部的作曲程序似乎也不足为凭了。这种现象已经见于圣马夏尔迪斯康特风格的少数曲目中了，但在二声部奥尔加农中，其运用事实上是不可能的。不过，当固定声部上方出现了两到三个声部时，声部交换便成为最常见的结构手段之一了，尤其是在四声部奥尔加农的延伸性的花唱段落中。佩罗丹的四声部配乐《王子们曾坐在》（AMM，No. 35）的开头部分提供了一个极好的例证。在第13小节开始时，第二和第三声部用一种只能是预先设计好的方式交换了两小节的动机。并且，从第13—23小节的十一个小节的上方三个声部，在它们于第24—34小节被完整交换之前必定是作为一个整体来构思的。在其后的十八小节，声部交换的使用有时不那么严格。一个六小节的音型首先出现在第四声部、随后是第三声部、然后又是第四声部。以这个声部为基础——其本身就像一个固定音型——其他各声部在旋律轮廓和乐句结构上都有变化。诸如此类的例证都清楚地表明，逐个声部写作的程式并非一成不变的手法。至少，有一些段落中的各声部必须被作为整体提前预构，而上方三个声部中旋律的交换现象表明：如果省略任何一个声部就会破坏音乐设计的完整性。因此，我们完全有把握推断，佩罗丹是把《王子们曾坐在》当作一部四声部奥尔加农来构思的，并且预先设置了不同声部之间复杂的交互关系。

240

模仿与卡农是偶尔出现在三声部和四声部奥尔加农的上方各声部的另外两种结构手段。在某些例证中，模仿性的进入出现在段落的开头，就如同《王子们曾坐在》的音节“-de-”上的状况那样（第57—58小节）。这种模仿很少延伸至开头几个音之外，在总体的结构设置中只具有经过性的细节意义。并且，这种模仿往往是由音乐动机从一个声部移动到另一个声部所造成的，其实可以视作不完全的声部交换。例如，在《王子们曾坐在》的第71—128小节中，短小动机从一个声部运动到另一个声部，在不同的音高位置开始，每一次都后接旋律模进，又随即倒转反行。这样所造成的效果，正是一幅运用不同的动机进行方法来统一多声部织体的生动图景。不过，这种动机发展和声部交换之间的区别还是一清二楚的。源自这种实践的更为长大的模仿与卡农段落是有可能出现的，但不那么确定。最长之一的卡农段出现在佩罗丹的另一首四声部奥尔加农《众人都看见了》[*Viderunt*]中。[9]一个首先

9. 包含这一卡农的谱例，见：Reese，MMA，第305页（例88）。完整的奥尔加农刊载于：*Die drei- und vierstimmige Notre-Dame Organa* 一书，其中还含有《王子们曾坐在》和佩罗丹的《阿里路亚：圣母降生》的三声部配乐。

241 出现在第三声部的 6/8 拍的十二小节旋律，在一小节之后又在下方五度被第二声部反复。如此规模的严格的卡农式写法是罕见的，但是由于旋律被短小乐句所碎化，造成了一种不那么复杂的效果。事实上，其总体感觉仍然是一种被移位所变化和被动机的交织所压缩的不完全的声部交换。我们如果认为声部交换是圣母院作曲家组织多声部旋律立时性关联的基本手段，似乎并没有什么不妥。

很清楚，简练并不是三声部和四声部奥尔加农的作曲者们追求的目标。就连对《奥尔加农大全》的缩减，也主要出自用更为时兴的迪斯康特风格替代保持音固定声部之上的旧奥尔加农的愿望。在三声部和四声部奥尔加农中，各上方声部从头至尾都是迪斯康特风格的，对于结构手段的摸索产生出了规模大得难以置信的作品。在开头的和声之后，《王子们曾坐在》的第一个固定声部音符在一个花唱的衬托下被持续了至少五十六小节（按 6/8 拍）。而这个作为升阶经起句的单词的完整配乐，总共延伸了不少于一百四十二小节，如果把整首作品完整演唱一次，要花费大约二十分钟。音乐结构还从未达到如此惊人的规模。莫非在巴黎圣母院的中殿行将竣工之际，大教堂那前无古人的尺度和庄严激发了佩罗丹欲以同等狂热的音乐来填满其广袤空间的愿望？他为此目标而做出的了不起的成就，使他完全有资格被称为“伟大的佩罗丹”。

第十章
巴黎圣母院乐派之二：康杜克图斯和经文歌

康杜克图斯

尽管奥尔加农的曲目数量众多，但却并非圣母院作曲家们唯一的音乐成就。242 各种文献中都含有并不属于正规的教会礼仪内容的拉丁诗歌的配乐。对此类配乐最集中的搜录出现在佛罗伦萨手抄本中（***F***），在此我们发现了一百三十首二声部、五十六首三声部和三首四声部的作品。此外，***F*** 中的两个单元还含有总数达一百四十三首的拉丁诗歌单声部配乐。无论这样曲目的类型如何——它们确实涵盖了一个相当广大的范围——都被通常归入一个被称康杜克图斯［*conductus*］的大类。[1]在《但以理戏剧》中，被认为是康杜克图斯的乐曲是一些行进歌曲，这兴许代表了该术语的本来含义。十二世纪中叶以来的圣地亚哥·德·孔波斯德拉曲目中的康杜克图斯——既有单声部的又有多声部的——很可能也具有相同的功能。不过到了十三世纪，康杜克图斯已经成为了一个总称概念，大致相当于圣马夏尔音乐文献中“歌诗”［versus］一词的含义。某些康杜克图斯含有纪念某个教会节庆或荣耀某位圣徒的半仪式化的歌词文本。少数是《让我们称颂主》的附加段。许多文本含有隐射政治事件的议论性质：庆祝国王加冕或主教就职；哀悼

1. 在拉丁语中，“*conductus*”应是一个第四组变格的名词（复数形式为：*conductus*）。不过，许多中世纪作者习惯上都将其当作第二组变格的名词来使用（复数形式为：*conducti*），这对现今研究者来说也更为方便。［译者按：中译本为了阅读方便和不引起歧义，一般均通译为“康杜克图斯”］

显贵的过世；向十字军发布命令。[2]还有一些含有道德训诫或攻击社会恶行的内容，语带讥讽，针对包括僧侣在内的所有人。这种歌词内容的多样性使得康杜克图斯很难被界定，其功能也很难被判定。某些康杜克图斯可能也曾是礼拜仪式的非正式附加成分，而其他作品则更像是对于年轻人的音乐和道德训导或者僧侣和学者们的闲暇消遣品。当文本题材从明显的宗教内容转移到其他方面时，它们就开始和世俗的拉丁语歌曲重叠交融，以致二者之间的界限汗漫不清。对于单声部歌曲来说尤其如此，我们将在下一章中对其加以探讨。在此首先要关注的是保存于圣母院手抄本中的多声部康杜克图斯。

243

就其音乐形式和风格而言，康杜克图斯所表现出的多样易变性绝不逊于其歌词文本的主题。不过，它们相差迥异的音乐性格在某种程度上更加易于识别。首先，我们先来检视一下十三世纪的理论家科隆的弗朗哥［Franco of Cologne］关于创作一首康杜克图斯的论述。弗朗哥认为："想要写作一首康杜克图斯的人，首先要尽可能地创造出一条优美好听的旋律。"[3]而后再将这个旋律作为固定声部，并以此为基础写作迪斯康特风格的第二声部。如果想要写作第三声部，那么必须在脑子里记住固定声部和第二声部，这样一来，如果第三声部和固定声部有不协和的音程，那么前者至少要与第二声部保持协和。反之亦然。相同的原则也适用于第四声部的写作：如果这个声部和别的某个声部发生了不协和的关系，那么就必须和其他两个声部保持协和关系。从这一描述我们可以再次发现，逐个的声部写作方法仍然是常规的套路，我们可以由此推测：一首康杜克图斯中的每一个或几个先后依次完成的声部——从单声部的固定声部开始——其本身都是完整自足的。这一推测通过同一康杜克图斯存在不同声部形态的版本的众多实例得到了证实。康杜克图斯《真正花儿》［*Veri floris*］在此提供了一个最为明显的例子。该歌词文本的单声部、二声部和三声部的各种配乐形式出现在至少九份手抄本中。[4] 无数的同一首康杜克图斯在一份文献

2. 见：L. Schrade，"Political Compositions in French Music of the 12th and 13th Centuries，" AnM，1（1953），第 9–55 页。
3. Strunk，SR，第 155 页。
4. 关于该曲来自不同文献中的带有旋律变体的现代译本，见：NOHM，2，第 330 页。在 Parrish 的 NMM 的图版 XXIX 中还有一个来自马德里手抄本（***Ma***）的二声部版本。

中只有两个声部，而在另一份文献中却有附加的第三声部。这种情况对于十三和十四世纪的音乐来说是一个常见的特性，我们很难判明究竟哪一种版本是最初的形式。在某些例子中，似乎第三和第四声部是较晚时候加上去的，甚至可能出自不同的作曲者之手。

从弗朗哥的记述中可以推断出的有关康杜克图斯写作的另一事实是：后者的旋律素材是全新的。因此，经常有学者会称康杜克图斯为最初的原创性多声部作品。这个表述大体上是成立的，但需要加以界定。根据一位稍晚些的理论家瓦尔特·奥丁顿［Walter Odington］的描述，康杜克图斯的固定声部既可以是之前已有的，也可以是完全新造的。事实上，一部分康杜克图斯的固定声部也曾作为俗语的单声部歌曲的旋律而存在。最著名的例子之一就是三声部康杜克图斯《借着春的力量》［*Veris ad imperia*］，其固定声部是一首同样欢庆春之将至的特罗巴杜尔舞歌《好天气来临时》［*A l' entrada del tens clar*］的旋律移位形式。[5]其他的借用素材手法还包括引用素歌的片段，甚至引用某些较长的康杜克图斯中完整的克劳苏拉段落。[6]这种借用的程度如何还有待于进一步研究，但至少表明完整的原创性并非康杜克图斯的基本特征。并且，用布克菲泽的话来说，康杜克图斯与世俗歌曲、素歌和奥尔加农之间稳固的联系，正是“十三世纪音乐在让人着迷的内在关联性和风格统一性上无可争议的坚实证据”。[7]

244

康杜克图斯的两种类型

基于当时的音乐风格，十三世纪的理论家识别和描述了两种完全不同类型的康杜克图斯。第一种类型，被称为简单康杜克图斯［*conductus simplex* 或 *simple conductus*］。在这一类型中，固定声部旋律是音节式或近于音节式的，而附加声

---

5. 关于这首康杜克图斯，见：J. Knapp，*Thirty-five Conductus for Two and Three Voices*，第 36 页。而这首特罗巴杜尔歌曲刊布于 NOHM，2，第 241 页。另参见：Gleason，EM，第 12 和 41 页。
6. 见：M. Bukofzer，“Interrelations between Conductus and Clausula，” AnM，1（1953 年），第 65–103 页。
7. 前引书，第 103 页。

部则与之呈现出音对音或纽姆对纽姆的迪斯康特风格的对位特征。许多的此类康杜克图斯都有诗节式文本，而配乐则为分节反复的形态。因此，无论就其曲式还是固定声部的旋律风格而言，简单康杜克图斯都接近赞美歌与同时代的世俗歌曲。第二类更为华丽的类型是“装饰康杜克图斯”［*embellished conductus*］，有时应被称为“带靠搭的康杜克图斯”［*conductus with caudae*］。“靠搭”（“cauda”本意为“尾巴”）这个术语在我们的语境中更为常用的表达法是意大利文单词“尾声”［coda］，系指一个结束性的段落；然而十三世纪意义上的“cauda”是一个花唱式段落——有时长度惊人——并且可以出现在一首康杜克图斯的任何位置。尽管某些曲子只在结尾处有短小的花唱式延伸段落，但一首典型的装饰康杜克图斯在音乐的开头、中间和结尾都有靠搭。一般来说，花唱出现在诗行的第一个音节和最后一个（或者倒数第二个）音节上。在最为极端的例证中，靠搭产生出一种决定性的花唱式风格，使歌词文本完全从属于音乐的发展，与简单康杜克图斯的赞美诗式的性格形成了尖锐的对比。但是为一个歌词文本配乐，到底是采用装饰还是简单的康杜克图斯风格，似乎并不是基于其文本内容或诗体；决定性的因素或许是希望作品具有的功能（但对此我们这不太确定）。确定这种功能的线索之一，可能正是一个特定文本配乐的简单或繁复的程度。

245 演唱实践和节奏译写

在我们转向对康杜克图斯两个类型的更为细节性的研究之前，我们必须扼要地述及演唱实践和节奏译写方面的基本问题。多声部康杜克图斯一般以总谱的形式记写，歌词置于最低声部下面。这种排列方式导致一些学者推测：上方声部是花唱段或者由乐器来演奏的声部。装饰康杜克图斯中的“靠搭”也被认为是用乐器来演奏的。尽管康杜克图斯可能被以这几种方式来演绎，但这种推测建立的基础并不十分牢固。包含二、三乃至四个声部的总谱其实无需在每个声部下方都写上歌词来指示它们是一起被唱的。而且，抄写者们也非常仔细地标记出不同声部的乐音所对应的歌词文本中的每个音节。至于靠搭段，没有理由认为它们在一个花唱式奥尔加农的声乐演唱艺术盛行的时代不是用来咏唱的。不过，我们也必须

承认：特定的康杜克图斯的音乐风格与功能会影响到它的表演形式。带有靠搭段的装饰性康杜克图斯无疑是为独唱者们预备的，而简单康杜克图斯则可能供更大的组群来咏唱。那些作为礼拜仪式附加成分的篇什的演绎很自然会排除器乐的参与（除了管风琴这唯一一件在当时被允许用于教堂圣事的乐器外）。当然，别的乐器在世俗娱乐性场合中是非常常见的，在和礼拜仪式无关的康杜克图斯的表演过程中，它们完全可以用来重复甚至替代某个声部。中世纪和文艺复兴时代的音乐表演实践，比之我们所熟知的更晚年代要灵活得多，故而我们当然可以以任何适当的人声或乐器组合形式来歌唱或演奏康杜克图斯——当时人无疑也是这样做的。

康杜克图斯的节奏译写问题更富于争议性。模式记谱法及其具有特征性的连写符音型只能被用在花唱式段落中。因而，在康杜克图斯中，只有结尾的段落的记谱才能被有把握地译出确切的节奏。简单康杜克图斯和装饰康杜克图斯中的音节式段落只以单个的纽姆符号来表记每一个音节（无论是一个音符还是一个连写符）。这些纽姆符号使用素歌记谱法的常规形式，不包含任何节拍时值信息。要解决这个问题有两种途径：一是给予每个音节相同的时值，而当出现二音及以上的连写符时则将其细分为更小的时值；二是按照某种节奏模式来转译音节式的段落。就后一种情形而言，当连写符引入模式碎裂时，歌词文本通常维持着模式音型。现今的看法似乎倾向于第二种方式，但在采用哪种节奏模式的问题上经常无法取得一致。对于装饰康杜克图斯而言，靠搭段的主导模式通常被证明也适合于音节式段落，某些靠搭段甚至是从刚刚配唱过歌词的音乐的部分和全部的反复开始的。此种例子说明：音节式段落必定与靠搭段落拥有相同的节奏模式。但这种论断有时被所谓“节奏模式变形”［*modal transmutation*］所削弱，后者是指靠搭段在不同节奏模式中的反复，这是康杜克图斯中一种既定的技术。[8]因而好像没有理由断定，一个第五种节奏模式的音节式段落不会马上用第一或第二种模式来反复。并且，靠搭段本身被记写的清晰程度并不总是足以阻止针对其正确节奏模式的争议观点出现。

246

当然，对于简单康杜克图斯而言，如何确定其采用的节奏模式（如果有的话）

8. 见：M. Bukofzer，“Interrelations between Conductus and Clausula”，第 90 页起。

变得更加困难。乐谱的细节有时会指示长音符时值的位置，但最终作出决定往往要依靠对文本和音乐二者特征的考量。诗行的长度及其中起主导作用的节拍形式可能会使得某一种节奏模式比其他的模式更为适宜。单个音符和连写符的交替或者连写符在奇数音节上的持续出现，大约暗示着某种长－短音的周期性结构。而对于含有大量不规则出现的连写符的旋律，则只有第五种节奏模式被证明是适宜的。偶尔地采用第五种模式来译谱所产生的结果，几乎和完全拒绝使用模式来记谱的体系差不多，即：每个音节的时值都相同。最后，这些细节综合起来可能代表了一种类似于使用模式扩展手法的不规则节奏。例如，在第一种模式为主的音乐中，有些音节却可能需要三分而非二分时值的长音符。

在康杜克图斯的历史进程中，很可能最早的例子运用的是每个音节相同时值的节奏。在节奏模式产生后，这些时值均等的音符可能就成为了第五种模式中的三分性音符，从而为那些被连写符引入的较小时值音符提供更具持续性的节奏组织。较晚的康杜克图斯大约也就将其他模式的节奏音型运用于歌词本身以及花唱式靠搭段的配乐。不幸的是，这种可能的历史发展步伐难以觅踪。极少数康杜克图斯能够被精确地定年，而所有曲目的文本配乐部分都采用相同的无量记谱。甚至就连在较晚的文献中偶尔以有量记谱法出现的康杜克图斯也无法被用来证实它们最初的节奏组织形态。现代译写本都把早期记谱中未曾指示的精确时值强加在古代作品之上。尽管我们确信这样做是必须的，但我们却不可能完全确定我们已经掌握了作曲家的意图或中世纪表演者实践的方法。[9]

247

简单康杜克图斯的曲式与风格

与简单康杜克图斯和装饰康杜克图斯对比强烈的风格特征密切相关的，是它们各自不同的曲式结构基础。即使是在相对稀少的可供研究的康杜克图斯中，也存在大量变化多端的创作手法，这使得类型概括变得十分困难；不过上述康杜克

9.《一年伊始》对于［*Hac in anni janua*］一曲的三种不同的节奏译写，可见：HAM，No.39（均匀时值）；Gleason，EM，第 49 页（第五种模式）；Knapp，*Conductus*，第 38 页（第二种模式）。另参见：Apel，NPM，第 260 页脚注。

图斯的两个基本类型，至少就处于两个极端的例证而言其分野还是清晰的，有必要在此分别加以讨论。因而，我们在着手研究更为长大的带靠搭段的康杜克图斯的更为复杂的组织手段之前，首先要来审视一下简单康杜克图斯曲式和风格之间的关系。

我们已经注意到简单康杜克图斯就其旋律风格和将相同的音乐用于一首分节诗的各个诗节而言，都很接近赞美诗歌。现在我们发现康杜克图斯和赞美诗也具有相同的音乐结构形式。其中之一，即所谓的赞美诗体—— 一系列不同乐句的持续进行——大约是最为常见的。[10] 然而，许多康杜克图斯通过重复乐句产生出了像 *aabc*、*abab* 或 *aabb* 这样的结构图示。由于康杜克图斯歌词文本的诗节一般要比赞美诗通行的四行体更为长大，这些曲式中的每个段落可能包含两个或更多的乐句，尽管它们看来只是业已存在的熟知的音型（参见第四章）的延伸和扩展。相同的曲式也出现在世俗性歌曲中（包括拉丁语的和俗语的），而大量康杜克图斯中叠句［refrains］的出现使其和同时代的世俗歌曲之间建立起了更为密切的关系（参见第十一至十三章）。这种所有中世纪音乐同质性的有力证据让人十分着迷，但这样一来也就无法澄清其相互影响关系，也无法将特定曲式与风格和某种特殊的音乐体裁联系在一起。

简单康杜克图斯多声部配乐中的固定声部很自然与单声部歌曲拥有相同的结构形态。但另一方面，附加的各声部既可能反映这种曲式，也可能不反映。一般来说，它们不能在一个持续的固定声部上引入精确的乐句反复，但可以在一个固定声部的乐句反复的清晰音型之上持续自身。《太阳躲在云朵后》［*Sol sub nube latuit*］的头八个小节体现了这种相当常见的手法（谱例 X-1）。[11] 同样值得注意的还有固定声部中由两个相似的乐句（分别带有开放和收拢终止）构成的四小节反复单位。 248
在这样的例子中，可以感受到作曲者为同一旋律写作不同对位声部时对技术问题的深思熟虑。

10. 例证之一是《真正花儿》［*Veri floris*］，NOHM，2，第 330–332 页。

11. 这首康杜克图斯在 ***W₁*** 中的记谱的摹真本可见于：Parrish，NMM，图版 XXVIII。而 ***F*** 中版本的完整现代译写本可见于：Knapp，*Conductus*，第 122 页。

谱例 X-1：同一反复旋律之上的变化对位（*F, fol.354v*）



** 在 W_1 中，这两个音是 *d-e*。

太阳躲在云朵后，但当最高天父之子道成肉身后便会光彩焕发。

作曲家有时不是将不同声部的反复的和持续的曲式结合在一起，而是通过在别的声部复现固定声部的结构来突出之。它们常常完整地反复乐段，但也可能通过连续地呈示一个固定声部乐句来在第二声部和第三声部引入声部交换。《借着春的力量》[*Veris ad imperia*] 展示了一个极具个性的例证：在固定声部开头乐句的四次陈述之上，上方声部在每一次连续的反复时交换声部。[12] 而另一首简单康杜克图斯《生出仇恨》[*Procurans odium*] 则罕见地实现了固定声部在所有三个声部之间的复杂交换。

装饰康杜克图斯中的曲式组织

《生出仇恨》或许是在圣马夏尔晚期作品和圣母院奥尔加农中业已发现的结构主义倾向的一个极端的例证。在简单康杜克图斯中，常规的作曲手法使得这样的杰作只是凤毛麟角，但是装饰康杜克图斯的靠搭段的确为各声部的系统性相互

249

12. 该曲的现代版本，见前注 5。

关系和大型音乐曲式的组织提供了更多的可能性。只在结束处含有一个花唱延伸段——这是真正意义上的尾声——的乐曲，在别的方面和简单康杜克图斯没有什么不同，其曲式结构的方法也都近似。而之前已经提到过的具有特性的例证是《一年伊始》和《太阳躲在云朵后》。后者之所以有趣体现在几个方面。八行诗体有一个 *aabb* 形式的配乐，在每个诗节后都有一个持续形式配乐［continuous setting］的四行体叠句，而结束处的唯一的靠搭则以叠句的最后乐句的反复开始。被佚名第四归在佩罗丹名下的单声部康杜克图斯《蒙福的子孙》［*Beata viscera*］也将其各靠搭段和叠句音乐素材相联系，只是方式有所不同。这里我们看到的又是一个带四行体叠句的八行体诗节。在此，诗节的音乐曲式是 *aabc*。叠句音乐从一段花唱开始，后者并在最后诗行的第一个词语上反复。同一靠搭的两次出现，便将叠句从简单康杜克图斯风格的诗节中剥离出来。[13]

有些装饰康杜克图斯有一个和结尾一样的花唱式引入段，而复杂的文本部分被配以简单的音乐风格。而一些更有个性的结构形式则在文本配乐的内部引入了花唱。规模适中的典型例证有单声部的《太阳升起》［*Sol oritur*］和二声部的《罗马欢腾》［*Roma gaudens*］。[14] 在这些作品中，靠搭再次承担了引入和结束的功能，但只是针对文本中的片段而非其整体。音节式或轻微的纽姆式风格仍然占据主导地位，而装饰性的靠搭段仍然作某种附属而存在。而在更为大型的装饰康杜克图斯的范例中这种情形差不多颠倒了过来。此时靠搭段落成为主导，而配歌词文本的短小乐句则好像被有些突兀地隔断了。为了说明此种结构功能的逆转，我们可以引证一首佛罗伦萨手抄本中《万福玛利亚》［*Ave Maria*］的二声部配乐。[15] 这首康杜克图斯的总长度是 6/8 拍的一百六十二小节，开始和结束处的靠搭各占三十五和三十小节。而之间的九十七小节中，只有二十七小节用于文本的配唱。其余七十小节被分成五个靠搭段，其规模从十一小节到十八小节不等。如此，花唱段占了作品总长的四分之三，靠搭段的多样性完全支配了文本的配乐。

---

13. 靠搭的这种功能在只给出文本的一个诗节的现代译本中变得隐晦不清了，例如 HAM, No. 17c 和 Gleason，EM，第 7 页。

14. 见 HAM, No. 17d 和 No. 38。《罗马欢腾》的另一现代译写本，可见 Reese, MMA, 第 309 页。这两个译写本都是基于 $\boldsymbol{W_1}$ 中的版本。Reese 的 MMA 的图版 VI（第 300 页后）还有一个 ***F*** 中的版本的摹真本。

15. 现代译写本见 Knapp，*Conductus*，第 81 页。

我们至少在一定程度上必须将一些带有靠搭段的康杜克图斯的规模视为作曲家们新获得创作自由时的快乐心情的写照。当不再由预先存在的圣咏来决定他们作品的长短时，他们如今可以尽情地挥洒创意（有时候是过度了）来开拓有机的结构手法。他们可以将这些手法运用于二声部、三声部乃至四声部的康杜克图斯。而对于那些体量庞大的康杜克图斯而言，仅靠单个作品也无法代表和概括成百上千不同的靠搭中显示出来的多变与巧思。[16] 不过，为了使读者多少能把握这些手法的特征，我们可以分析一下《我给太阳增加光亮》[*Soli nitorem... addo*] 这首来自佛罗伦萨手抄本的规模适中的装饰康杜克图斯。

250

一部较晚期的源自西班牙的手抄本中也同样保留了《我给太阳增加光亮》，不过是采用了能清晰指示出全曲节奏时值（主要为第一种节奏模式）的有量记谱法。[17] 第一段靠搭引入了这一模式，最终在 **G** 音上建立了音高中心。这同时也是一个卡农式写作的范例：固定声部相隔一小节跟随着第二声部。这种写法和声部交换的关系通过 **G–F–G** 的动机在两个声部之间的交替出现得到证实。第二段靠搭通过开放和收拢终止两小节乐句反复进一步强调了音高中心。伴随歌词文本的第二段可以视为第一段的变奏，二者均以相同的两小节单位来结束（但交换了声部位置，第 16—17 小节等于第 34—35 小节。）第三段靠搭与这两段文本配乐之间明确无误的关系，体现在将二者的最后四小节结合在一起，因而第 36—43 小节等同于第 14—17 小节加上第 32—35 小节。歌词文本的最后六个诗行的配乐并无花唱插段，但却有几个 **C** 音上的终止式，在最后的漫长靠搭之前造成了一小节的对比性音高中心。而这最后的靠搭其实只是第三段文本配乐再接第二个靠搭的轻微变化的再现，二者均被变形纳入了第五种节奏模式。（第 65—80 小节对应着第 36—45 小节，第 81—96 小节对应着第 18—25 小节。）在最后十小节出现的新的但与之前有关的素材最后导向与第二个靠搭结束时相同的装饰性终止式。就作品整体观之，周期性的节奏与旋律音型确实将整合了音节式和花唱式段落的结构形式的表现力推上了一个异乎寻常的高度。

曲式如此高度组织化的康杜克图斯迫使我们不得不放弃关于逐个写作声部的

---

16. Knapp 的 *Conductus* 中含有大量带有靠搭的康杜克图斯例子。
17. H. Anglès，*El Codex musical de Las Huelgas*（巴塞罗那，1931 年），Vol. 2，摹真本，fol. 138；Vol. 3，现代译本，第 324 页。

观念，如同我们在某些奥尔加农的例子中发现相同的结构手段时那样。很显然，没有哪位作曲家能够在写出第二声部的某些片段之前（至少是在头脑中打腹稿）就完成《我给太阳增加光亮》的固定声部。固定声部几乎不可能在第二声部曲调被完成之前复制其中的部分，除非两个声部的曲调都已经存在，否则复杂的声部交换不可能发生。并且，在卡农式写作中，两个声部必须被同时构思而不是先后完成。从音乐自身所表现出的各种证据视之：这位作曲家不太可能采用科隆的弗朗哥所推荐的作曲方式。或许后者的意图是为那些要掌握简单康杜克图斯写作技巧的初学者提供一个基础，但这对于以装饰康杜克图斯为展示其卓越技巧的载体的老练艺术家来说并无指导意义。

251

理性化的组织和作曲技术的成就并非我们关注康杜克图斯的仅有的兴趣点。靠搭段尤其繁育出了某些中世纪音乐中最动人的篇章。正如安塞姆·休斯［Anselm Hughes］所言，音乐“只需要被理解和被普遍接受的解释”。[18] 这种吸引力在很大程度上源自生气勃勃的节奏和对带有开放与收拢终止的二小节和四小节乐句的频繁使用，以及一种组织化的作曲手法——这早已通过后来的音乐被我们熟知和理解。完全有可能正是这些特质，使得休斯推测某些靠搭段实际上融合了古老的舞蹈音乐和歌曲的元素。此种引用对于中世纪音乐家们的实践一定是不陌生的，只是我们还未找到能够证明他们确实运用此前已有的这类素材的证据。诚然，大多数靠搭的结构严密性似乎与同时代舞蹈和民间音乐的特性相反。这类音乐朴实的性格有可能影响过靠搭的音乐风格和乐句结构；但也有可能的是，我们的判断其实受到了后来有关流行歌曲和舞蹈的概念的影响。毕竟，康杜克图斯出自受过良好教育的作曲者之手，并且面向同样有教养的听众。我们只能叹服这些作曲家在追求结构主义的爱好的同时还制造出如此鲜明动人的音乐效果。

不过，在十三世纪中叶之际，对于结构手段的偏好和对康杜克图斯本身的兴趣一道都已成为明日黄花。而作为礼仪奥尔加农的另一分支的一种新形式——经文歌，最初在康杜克图斯的阴影之中发展，随后却取代它成为了非宗教仪式多声部音乐的主要类型。作为中世纪晚期和整个文艺复兴时期最重要的音乐类型之一，经文歌的生存时间要远远长于康杜克图斯。不过，我们还是要引用雅克·德·列

---

18. NOHM，2，第 333 页。

日［Jacques de Liège］这位十四世纪早期的保守理论家的话，当谈及康杜克图斯时，他惋惜“如此美丽、如此迷人和如此充满意匠”的歌曲竟然消失了。[19]

252 经文歌的产生

很明显，中世纪对于音乐的态度迥异于我们的时代。无论是理论家、作曲者还是表演者都不会把一首乐曲视为固定不变的、必须依照其最初创造者所给定的形式加以保存和精确呈现的作品。我们应该把那些出现在不同手稿中的同一作品的不同形式——从细微的变体到剧烈的变化——归因于这种态度。在大多数时候，较大的改变并非纯粹是音乐上的：例如在康杜克图斯中增、减声部；以替换克劳苏拉的形式压缩或者“改进”奥尔加农。诗人们在修整康杜克图斯的活动时，仅限于为那些本来为别的文本配乐的曲子写作少量新的歌词。但在附加这一古老实践的持续运用中，他们却做出了更为显著的贡献：即为奥尔加农的上方声部加上歌词。正是在这一文学性而非音乐性的活动中，我们获得了一种新的音乐体裁——经文歌。这个名称本身来自法语的“词语”（*mot*），而 *motetus* 这一术语既可指作为整体的作品，又可以指固定声部上方的、被加上了歌词的第二声部。而在此之上的其他附加声部，我们仍然称为第三声部［triplum］和第四声部［quadruplum］。

为花唱式奥尔加农添加文本并不能让人感到惊异。对礼拜仪式的文本和音乐的润饰已经产生出了单声部的附加段和多声部奥尔加农两种形式。尤其是应答圣咏，早已经常性地被长大的花唱形式的音乐附加段所扩展了，对前者而言，歌词——即文本附加段——是后来添加上去的（见第六章）。因此，为一首奥尔加农的花唱式上方声部提供曾经附加在其固定声部圣咏的文本中的歌词，其实是水到渠成的自然之事。这种手法的最早的两个例子来自圣马夏尔曲目。它们是为同一首《让我们称颂主》旋律而作的不同的保持音风格的配乐。在一首中，附加段只出现在“主”［Domino］一词上；而在名为《杰西的谱系》（*Stirps Jesse*）的另一首中，上方声部从头到尾都有歌词，这是一首五节四行体的完整诗歌。在保持音固定声

---

19. CS，1，第 429 页 a。

部之上，带有歌词的该上方声部看起来酷似一首迪斯康特风格的乐曲。某些诗行的配乐完全是音节式的，别的部分则为纽姆式，有几处还以相当规模的花唱作结。[20] 从音乐性角度视之，正如我们将要看到的那样，这首《让我们称颂主》的附加段和后来的经文歌大相径庭。但是，它毕竟最早引入了后者的基本特点之一——两个不同的歌词文本被一道歌唱。

一些保持音风格的奥尔加农的附加段也出现在圣母院乐派的曲目中，最出名的是一系列被附加在佩罗丹的四声部奥尔加农《众人都看见了》[*Viderunt omnes*] 和《王子们曾坐在》[*Sederunt principes*] 中的文本。在 ***Ma*** 中，这些附加段的四声部配乐形式尤其让人感兴趣，因为对第三和第四声部的修整使得所有三个上方声部都可以配唱同一歌词。这样一来，三个上方声部就像一首简单康杜克图斯那样一起运动了。事实上，这一类型的经文歌也确实被称为“康杜克图斯经文歌”[*conductus motets*]，尽管它们在固定声部的歌词文本和节奏组织方面不同于真正的康杜克图斯。而在我们一直讨论的经文歌中，所有的附加文本无一例外地背叛了它们的起源。仅有一个或几个单词的固定声部的文本，几乎一成不变地出现在附加段的某个地方。而且，附加段的诗歌韵脚持续而均匀地与固定声部中同时唱出的音节和谐押韵。附加在 *Viderunt* 和 *Sederunt* 等词语上的较长的文本较多地使用了很少的一些韵脚。

253

在经文歌中，附加在花唱上的文本的这些特征的反复出现，充分证明了在这种新音乐形式产生背后潜藏着附加手法久已确立的著名原则。不过，在这一产生过程中，带有保持音固定声部的经文歌必须被视作一种不成功的（至少是不完满的）尝试。经文歌作为一种独立形式的真正发展，不是从将附加段加在完整的奥尔加农之上开始的，而是始于向迪斯康特克劳苏拉的添加。这一限制使诗人们免于写作漫无边际的长篇大论，同时也为后来与特定宗教仪式场合无关的歌词的产生打开了方便之门。这同时也意味着：作曲家如今在制作经文歌时，可以用替换克劳苏拉的风格为新文本配乐了。如此一来，十三世纪早期的典型经文歌成为这样一种相对短小的作品：它的基础是采用反复节奏音型的素歌花唱的固定声部，上方

---

20. 《杰西的谱系——让我们称颂主》[*Stirps Jesse—Benedicamus Domino*] 的开头部分见于 Gleason，EM，第 33 页。

声部（一个或多个）的文本与固定声部相关联，为近乎于音节式的配乐。在某些情况下，我们确实不知道一首经文歌究竟是完全原创的，还是在一个既有的克劳苏拉之上添加歌词的结果。然而，许多包含了构成完整奥尔加农的部分的克劳苏拉，确实也作为对圣咏固定声部的文本进行附加处理的经文歌再度出现。

为了说明经文歌是如何从已有的克劳苏拉中产生的，我们回到佩罗丹为《阿里路亚：圣母降生》[*Alleluia: Nativitas*] 所做的配乐和“从种子中来”[Ex semine] 一词的克劳苏拉上。在 AMM 的 No. 38 中，添加在这首克劳苏拉上的不同歌词文本及其音乐形态被放在了一起，几乎可以复制出这首三声部奥尔加农配乐的原始形式。旋律和节奏的细节性差异被忽略了，因为它们对词曲配合的方式几乎没有影响。两首拉丁文附加段中较古老的一首从圣咏“从亚伯拉罕的种子中来”[*Ex semine Abrahe*] 的完整句子开始，在结束时回到了“种子”[semine] 一词上。在文本之中，“-ine”上的韵脚和对固定声部花唱的元音（E）的谐和，遵循了附加段制作的古老传统。[21] 使用“从亚伯拉罕的种子中来”的文本的经文歌以三种不同形式出现。在 ***F*** 中，一个固定声部和经文歌声部的配乐正好对应着同一手抄本中在《阿里路亚：圣母降生》的二声部配乐中被替换的克劳苏拉。第二种形式是一个三声部的康杜克图斯经文歌，其第二和第三声部都有歌词。奇怪的是，这一版本是另一个新创作的、好像来自英格兰的《阿里路亚：圣母降生》三声部配乐中的一首替换克劳苏拉。[22] 发现于十三世纪晚期的经文歌合集中的第三种形式，在第二声部仍然有“从亚伯拉罕的种子中来”的歌词，但为第三声部添加了一个新的附加段“从玫瑰的种子中来”[*Ex semine rosa*]。这个新的文本与旧的歌词有许多共同点：在结束时都回到“semie”一词上，都采用“-ine”的韵脚，都与固定声部歌词的元音谐和。

将圣咏歌词进行附加处理的经文歌的意图功能尚不清楚。正如收录迪斯康特克劳苏拉时所做的那样，圣母院手抄本也将所有经文歌单独抄录在合集中。不过现在，排列的先后依据是附加歌词文本的字母顺序而非固定声部的礼仪序列。这种排列方式暗示经文歌已经成为在礼拜仪式中并无固有位置的完全独立的乐曲。

---

21. 类似的手法在 HAM，No. 28f 和 28g 的以 *Domino* 为固定声部的经文歌中亦能发现。
22. L. Dittmer，*The Worcester Fragments*（MSD，2，1957），第 155 页。

然而，经文歌-附加段似乎很可能最初是为一首完整的奥尔加农的仪式表演而作的；英国文献中的经文歌《从种子中来》就表明这种实践并非完全不为人知。另一个可能的功能是在研究克劳苏拉时已经被提出过的。二者都具有宗教性的歌词（无论是否被附加处理），都可能为特定节庆的圣事提供适宜的独立乐曲。这很可能成为了二者的首要功能，但我们也必须记得它们最初都是作为业已存在礼仪多声部乐曲的音乐改进或文本延伸而出现的。

《从种子中来》的拉丁语附加段并非唯一被添加到佩罗丹的克劳苏拉的文本。似乎早在经文歌历史开始之际，诗人们就为已有的克劳苏拉写作相适合的世俗法语歌词了。现今保存于沃尔芬比特尔［Wolfenbüttel］的第二份圣母院手抄本（W_2）包含了一大宗早期法语经文歌的合集，《从种子中来》的曲调在其中和两个不同的文本出现了三次。在一个被压缩为二声部的版本中（固定声部和第二声部），上方声部的歌词是“昨天早晨，我踟蹰沉思”［*Hyer mein trespensis erroie*］。而第二个法语文本“如果我爱过”［*Se j'ai amé*］出现了两次：一次是配合二声部压缩版的第二声部，一次是在一首康杜克图斯经文歌中，后者有着完整的三声部克劳苏拉的第二和第三声部。[23] 这些文本和这首克劳苏拉的仪式功能或固定声部的“从种子中来”一词都没有任何关联。《昨天早晨，我踟蹰沉思》是一幅特罗巴杜尔和特罗威尔所擅长的田园曲式的微缩画（参见第十一章和第十二章）。《如果我爱过》是一首情歌，具有这一类型暧昧不清的特质，既可以表达对尘世女子的爱慕，亦可以表示对童贞女玛利亚的情感。很明显，无论如何，这两首法语歌词都和附加段没有干系，除了它们都是为配合业已存在的花唱音乐而创作的这一事实外。

255

我们可能会将法语文本的经文歌的出现和中世纪人偏好“换词”更胜于附加手法的倾向相联系。就目前的例证而言，法语换词文本给予经文歌一种新的世俗娱乐性的社会功能，将在前者和同时代世俗歌曲形式之间建立起了紧密的关系。因此，我们必须转而去回溯单声部拉丁语和俗语歌曲兴起的历程。在洞悉了早期文学与音乐活动的知识之后，我们就能更好地理解十三世纪多声部世俗音乐的突现，并更好地把握经文歌发展成为一种独立的音乐形式的过程。

---

23. 这些经文歌可参见 W_2 的影印本的 fol. 233v、247 和 136。

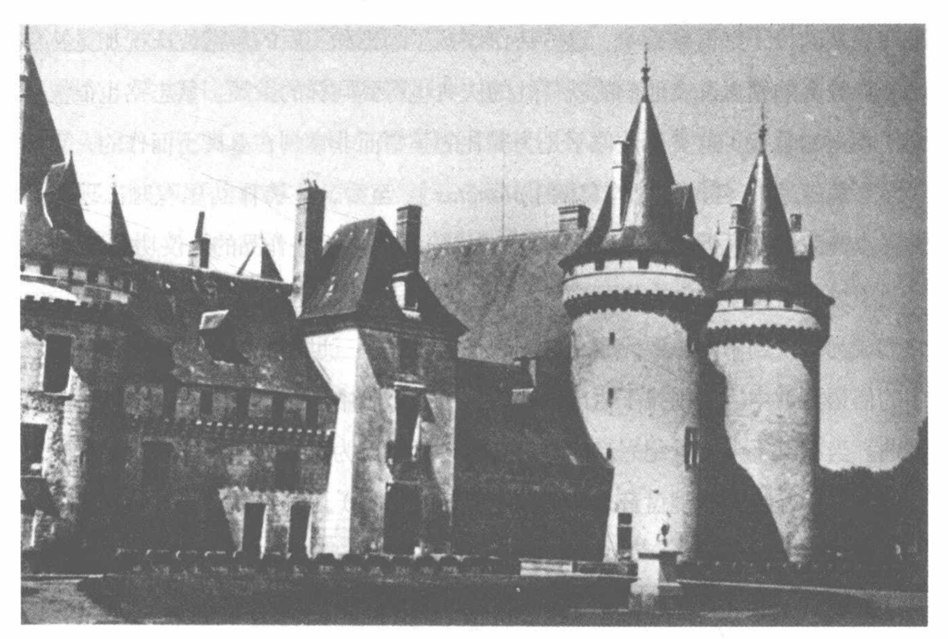
第十一章
世俗单声部歌曲（一）：
拉丁语和普罗旺斯语抒情歌诗

256 历史的机缘使得音乐在好几百年中似乎只是教会专属的财产。然而，要说歌曲和舞蹈在各个社会阶层的世俗娱乐中毫无踪迹，几乎是不可能的。不幸的是：有关公元1000年前这类娱乐活动的史料信息确乎只是雪泥鸿爪，其所使用的音乐也基本上完全遗失了。直到十一世纪欧洲文明复兴之时，世俗歌曲得以发展和流传的客观条件才成熟起来。而即便在这时，书手们也常常只是抄录诗歌而忘掉了音乐，或者即便记录了音乐，其记谱法也是今人无法释读的。但不管怎样，我们确实开始拥有了世俗观念和宗教精神一道鼓励诗歌和音乐产生的有形证据。从此以后，世俗观念对于音乐进程的影响力日益显著，其最为直接的后果是使我们得以在中世纪抒情诗歌中窥见记录当时人喜怒善恶的栩栩如生的图景。

拉丁语歌曲

中世纪拉丁语抒情歌诗的起源，很可能在于宗教赞美诗而非古代的经典诗学。贺拉斯、维吉尔和其他古代诗人的诗句偶尔也会被谱以乐曲，但拉丁语世俗歌曲的发展在很大程度上是与礼仪诗歌的晚期历史平行的。事实上，宗教与世俗歌诗之间的界限常常是难以判定的。在此也像在其他地方一样，中世纪生活中的这两个方面是相互纠缠、断难分开的。

我们可以从"法国最早的中世纪诗人"维南提乌斯 · 弗尔图那图斯［Venantius Fortunatus］作品中的拉丁语歌曲来探寻这两方面的界限。弗尔图那图斯约于530



弗特斯城堡［Castle-fortresses］就像著名的絮利［Sully］城堡一样，是中世纪的著名景观，也为世俗歌曲的宫廷艺术提供了舞台

年出生在意大利，“在拉文纳度过青年时代并接受教育”。[1]因此，他也被称为意大利最后的诗人。弗尔图那图斯为何去了北方，我们不得而知，但从其诗作中我们知道，他先是在法兰克宫廷勾留了一些岁月，然后定居在了普瓦捷［Poitiers］，在此他先是担任教士，而后成为了此地的主教。他死于 609 年。或许并非出于巧合，在好几个世纪后，卢瓦尔河谷以南的法兰西西部地区将要同时产生利摩日乐派的宗教抒情歌诗和特罗巴杜尔们的世俗艺术。而弗尔图那图斯也确实因其宫廷诗人的生涯获得了第三项头衔——“西方世界的第一位特罗巴杜尔”。[2]



弗尔图那图斯的诗作大多数可以按由特定事件、情势或个人关系所产生的场合来分类。就连他的杰作《国王的旗帜向前进》（*Vexilla Regis prodeunt*；LU，第 575 页）也是为庆祝圣十字架的一部分被迎入普瓦捷而作的。这首“中世纪最伟大的行进曲”——后来成为五百年后十字军战士钟爱的赞美诗——完全可以被视为康杜克图斯的先驱。弗尔图那图斯所确立的其他类型的题材作为诗学的范式反复出

1. Helen Waddell，*The Wandering Scholars*，第 25 页。
2. L. Schrade，“Political Compositions in French Music of the 12th and 13th Centuries”，AnM，1，第 12 页。

现在后来的拉丁抒情歌诗中。这些诗作颂扬了国王和王后的美德或庆祝加冕礼与婚礼。教会的领主以及他们的就任礼的庆典也得到同样的荣耀。墓志铭也很快得到了相当的重视。这类诗歌似乎是为葬礼的圣事而非镌刻在墓碑上而作的，它们预示了后来哀悼名人去世的哀歌［*planctus*］。至少，在诗作结尾有时出现的一首《小光荣颂》或祈祷文（以“阿门”作结）暗示了这些作品的礼仪功能。

258 不过，当哀悼对象的范围扩大之后，哀歌很快就逾出了这种非常有限的功能。它们成为教仪剧中的重要元素，并出现在十二和十三世纪的特罗巴杜尔和特罗威尔的俗语诗歌中。个别拉丁语或俗语的例子在整个中世纪和文艺复兴时期不断被谱曲。当歌剧于十七世纪兴起之后，哀歌一度还成为戏剧形式中的固定元素。而与此同时，琉特琴和键盘音乐作曲家（尤其在法国）还将挽歌移植成了器乐化的墓畔追思曲［*tombeau*］。[3]

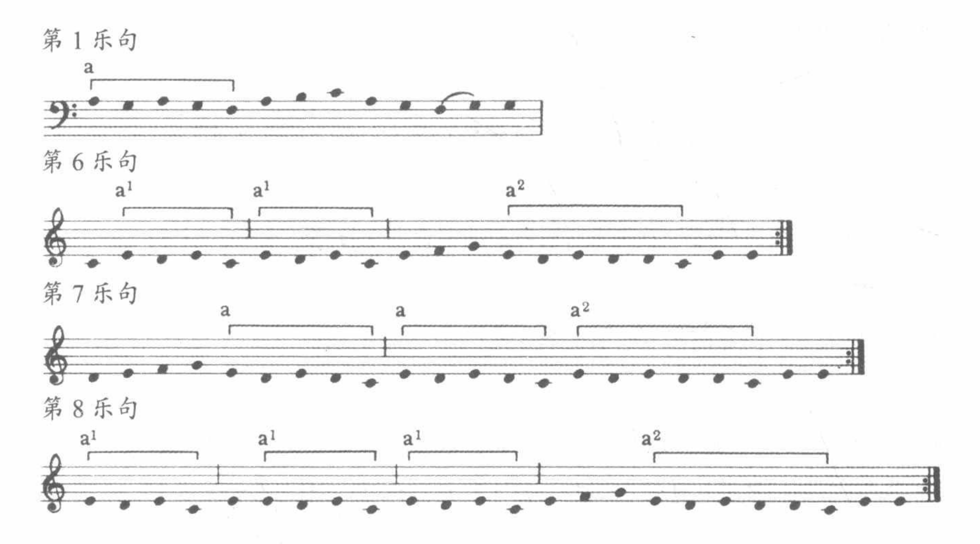
哀歌这一漫长而多变的历史使我们极为遗憾地无法获得其最早例证的信息。有几首七至十一世纪的哀歌被保存在许多手抄本中，但它们的曲调（如果有的话）则是用无线的纽姆符号记写的。其中最古老的两首（仍被称为颂诗［*epitafion*］）称颂的是西班牙的西哥特王钦达斯文图斯［Chindasvinthus］（641—652）和他的王后雷希贝尔加［Reciberga］（卒于 657 年）。[4]而更为著名的一个例子是《卡洛利哀歌》［*Planctus Karoli*］，这是哀悼查理大帝的，必定作于 814 年他崩逝后不久。[5]尽管这些早期的哀歌采用的是纽姆记谱法，我们还不至于对其旋律轮廓茫然无知。正如第六章已经提及的那样，一些带有二重循回［double cursus］的继叙咏实际上是哀歌。它们的曲调也遗失了；但其他一些二重循回的继叙咏（如《天国之王》［*Rex caeli*］）暗示了它们可能具有的音乐性格。更为有利的证据来自大量冠名为“*Planctus*”的继叙咏旋律。一个特别有用的例证是《天鹅哀歌》［*Planctus cygni*］，这个曲调早在九世纪的第三个二十五年就见诸于记载，并配合过 950—1200 年间的好几个不同的文本。从形式上看，《天鹅哀歌》是一首规范的继叙咏，首、尾为一单行诗句，当中有八个对句。而这个曲调的与众不同

---

3. 这方面最晚近的例子是莫里斯・拉威尔的钢琴组曲《库珀兰之墓》。
4. 来自一份十世纪手稿的影印本可见于：H. Anglès 的 *El Codex musical de Las Huelgas*，1，第 26 页。
5. 参见：E. de Coussemaker，*Histoire de l'harmonie au moyen âge*（巴黎，1852 年），图版 II。

之处在于它过度地基于单个动机的轻微变化反复。该动机在第一乐句的开头即已确立，但直到这个素材在第五乐句中被上移五度后方才成为旋律的主宰。正如谱例 XI–1 所示，这一动机的原始形式及其四音和六音变体（a^1 和 a^2）成为第6—8 乐句的几乎全部素材来源。[6]对一个动机音型的如此依赖——与宗教圣咏的性格全不相类——或许很好地体现了当时世俗歌曲（至少是那些形式与内容和哀歌接近的文本）的风格特征。

谱例 XI–1：《天鹅哀歌》中的动机重复



用于歌唱的世俗拉丁语诗歌的真正发展始于十一世纪。兴许我们应该视其为修道院和大教堂学校中日趋高涨的世俗观念的副产品。对异教诗人——维吉尔、贺拉斯和奥维德等人——作品的研习变得司空见惯。表面上看这种研习是为了学习如何采用古典韵律来做诗，而事实上却反映了这一时期特有的对于世俗世界的不断增长的兴趣。这种向前人学习反映在诗歌上的必然后果，是题材广泛，除宗教外无所不包。有的诗作甚至被评价为“学术性与一定程度的猥亵淫秽的

259

6. 关于完整的曲调，参见：B. Stäblein，“Die Schwanenklage. Zum Problem Lai-Planctus-Sequenz，“*Festschrift Karl Gustav Fellerer*（Regensburg，1962），第 494 页。

混合物”。[7] 事实上，这种淫荡性有时在中世纪作家手中已经失控了，以至于现代编辑者根本不敢将其出版（尽管是以精致的拉丁文写成的）。采用古典格律的大量诗作——在十一和十二世纪数量极其庞大——并非为歌唱而作。不过，它们的作者拥有一种运用熟练的诗歌技艺，当他们转而以新的节律形式写作抒情歌诗时仍然得心应手。这些世俗诗体的发展与前面在讨论附加段、继叙咏和教仪剧时涉及的宗教诗歌的发展同步并行。

剑桥歌曲集

拉丁语歌曲的最古老合集之一，见于一份现存于剑桥大学图书馆的十一世纪手稿——也因此该合集中的四十多首诗歌通常被称为“剑桥歌曲”，这多少有点名不副实。这份手稿在更早些时候属于坎特伯雷的奥古斯丁修道院［Augustinain monastery at Canterbury］，而这些歌曲本身似乎是来自欧洲大陆。除了少数例外，这些诗歌的曲调都遗失了；但歌词文本展现出了非常广泛的主题，几乎涵盖了这一时期拉丁语抒情诗的各种类型。宗教诗歌混合了哀歌、赞美君王和主教的歌曲、喜剧性的民谣以及让正经的奥古斯丁修会人士必欲用各种墨水涂抹之而后快的色情诗作。[8]

260

好几首剑桥歌曲也出现在另一手抄本，并在标题中冠以“*modus*”［“……引”］的字样。该术语很明显是指一个人所共知的配合诗作歌唱的曲调，只是这些标题如今已经一般性地和诗作融为一体了。这些篇什的题材五花八门。一首纯粹宗教性的诗歌的题目是《查理曼引》［*Modus Qui et Carelmanninc*］，其意为它和一首关于查理大帝的歌曲用相同的曲调来唱。《奥托引》［*Modus Ottinc*］——该句出现在诗作开头——颂扬了萨克森王朝诸帝奥托一世（936—973）、奥托二世（973—983）和奥托三世（983—1002）。这很可能是为 996 年奥托三世的加冕礼而作的*，并或

---

7. F. J. E. Raby, *A History of Secular Latin Poetry in the Middle Ages*（2 卷本，牛津，1934 年），2，第 177 页。

8. K. Breul 的 *The Cambridge Songs* 中包含该手抄本的一份影印本。

* 译者注：中世纪神圣罗马皇帝一般先当选为德意志国王，随后再前往意大利，在罗马由教皇加冕正式称帝。

许是剑桥歌曲集中最古老的篇章。而采用《列波引》（*Modus Liebinc* 的曲调）诵唱的诗作则以考究的语言描绘了后来被收录进《十日谈》的"雪孩"的滑稽传说。这个故事和关于说谎者传说的第四首诗作都跟士瓦本人［Swabians］有关，二者都饱含笑料，并且表明种族主义的笑话由来已久。不过，这些诗歌真正让人感兴趣之处，在于其毫不相干的歌词文本无法表示的某种内在联系。它们的标题都使我们联想到继叙咏的旋律，而这四首诗歌也全都采用继叙咏的诗体写成。[9]因此，这些诗歌的文本在宗教和世俗歌曲之间建立起了明确的联系，尽管其音乐旋律不为人知。[10] 我们甚至可以认为，这些采用了之前业已存在的曲调的世俗继叙咏，有力地支持了民间音乐从礼仪性继叙咏的旋律中吸收元素的理论。

"剑桥歌曲集"中有一首特别具有重要的意义，因为它的曲调被无比幸运地保留了下来。《哦，爱神甜美的面容》［*O admirabile Veneris idolum*］是一首献给一位男孩的情歌，应该写于阿迪齐河［Adige River］畔的维罗纳［Verona］附近。三个诗节都各自有一个韵脚，其细腻的风格和希腊式的表现手法"使其成为典型的僧侣式的杰作。"[11] 该诗是剑桥手抄本中仅有的两首有音乐记谱的作品之一，在头两个诗节上方记有无线纽姆符号。一份梵蒂冈抄本（Vatican，lat. 3327）将这首诗和另一首朝圣者之歌《哦，高贵的罗马》［*O Roma nobilis*］配成一对，后者与之有相同的诗体和旋律，依然用无线纽姆书写。还有一份来自蒙特卡西诺［Monte Cassino］的第三份手抄本，将这一旋律用圭多式的六音唱名法字母记写，配以更为庄重得体的歌词。[12] 这样我们就有可能"重构"出现在剑桥歌曲集中的《哦，爱神甜美的面容》的旋律（谱例 XI-2）。[13]

261

9. 这四首诗作均见于前引文献。不过"*Modus Ottinc*""*Modus Liebinc*"和"*Modus Florum*"更容易获取，这三首及其英文译本见于 E.H.Zeydel 的 *Vogabond Verse* 的第 212–231 页。

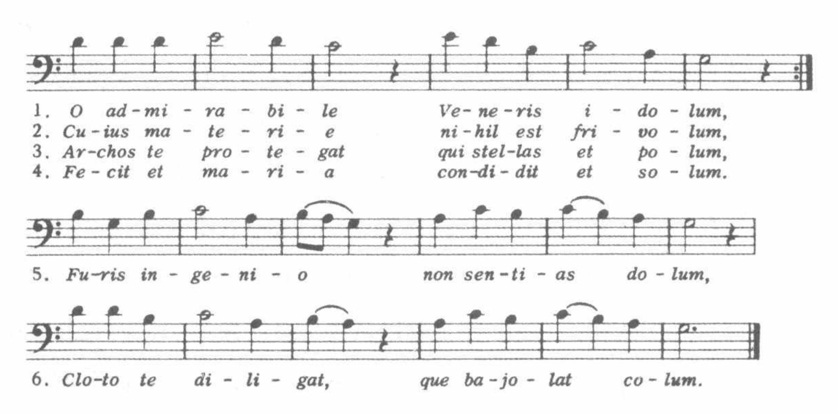
10. 在 Coussemaker 的 *Histoire* 的图版 VIII 中，有"*Modus Ottinc*"的带有无线纽姆记谱旋律的开头部分的影印本。

11. Zeydel，*Vagabond Verse*，第 213 页。

12. 影印本见 NOHM，2，第 221 页前。

13. 此处的旋律在细节上与《新牛津音乐史》（NOHM）第 2 卷第 221 页上的版本有细节上的差异。后者尽管声称是剑桥版本的直接译写本，但从蒙特卡西诺手抄本中引入了一些变化。

谱例 XI-2：《哦，爱神甜美的面容》



哦，爱神甜美的面容，毫无瑕疵，但愿创造了群星与天堂、大地与海洋的阿尔哥斯［Archos］护佑你。愿你不遭暗中轻薄。愿女王的守护者克罗托［Clotho］眷顾你。[14]

谱例 XI-2 的旋律有许多理由值得去关注。因为它局限于硬六声音阶（G 音上）并且结束于 G 音。这看起来像是大调式，这正是后来许多特罗巴杜尔和特罗威尔歌曲的特征。音乐旋律简朴、几乎完全为音节式的风格将矫饰炫耀的文本改弦易辙为一首流行歌曲。以此观之，梵蒂冈和蒙特卡西诺手抄本中较晚的版本为最后的乐句提供了更为华丽和长大的终止式就更加值得注意了。[15] 当然，现代译写本中的节奏和音符时值更多反映的是现代编辑者的观点。很可能旋律的演唱是自由的，而节奏的设置主要是为了固定具体诗行中一些不同的词语重音。这种好几个诗行在同一曲调中反复的现象是《哦，爱神甜美的面容》最有趣的特点，也是表明其产生年代的最确凿的证据。在第一诗节中，头四行诗配以乐句 *a*，而后两行分别对应着乐句 *b* 和 *b′*。第二诗节共有七个诗行，在此乐句 *a* 配唱了前五个诗行。这种多样化的反复手法让人想起二重循回的继叙咏，但也暗示可能存在的与诸如武功歌的大型叙事诗表演手法的联系（参见第十二章）。流浪艺人、歌利亚德或戎格勒都能以最少的音乐材料咏唱无论何种规模的诗歌文本。《哦，爱

262

14. 带有诗体英译的完整文本见于 Zeydel，*Vagabond Verse*，第 235 页。
15. 《哦，高贵的罗马》见于 Gleason，EM，第 7 页。

神甜美的面容》的旋律大约很好地反映出其所产生的时代和后来的流行歌曲的特质。而当更多的贵族阶级和文人雅士开始关注世俗歌曲之时，其音乐形式就变得大为多变和复杂了。

游方学者、歌利亚德和戎格勒

究竟是谁创造了中世纪晚期的拉丁语抒情歌诗、又是由谁来表演的问题是很难回答的。许多诗作都是佚名的，其无名的作者长时间以来被习惯地以“游方学者”[wandering scholars] 和“歌利亚德”[goliards] 这两个可以互换的术语来指称。事实上，这两个名称并非同义。游方学者可能更确切地应该称为游方僧人，因为他们无法在教堂中获得一个永久性的职位或者偏爱独立不羁的流浪生活。我们可以将其视为自由撰稿的作者，谁给他们提供衣食，他们就以自己的才华为其服务。只是他们依然保有教士的身份，而无论其中某些人的行止多么狼藉，他们也还是享有这一等级的特权以及教会的庇护。另一方面，歌利亚德则是一些从宗教生涯中半途而废者。这个称谓据信由“咽喉”[gula] 和歌利亚 [Golias]* 两个词组合而成，这反映出歌利亚德们的饕餮之名。歌利亚因此成为了一个虚构的歌利亚德教团中的头领，被声称为许多赞美宴饮赌博的酒肆之欢或恋爱冒险歌曲的作者或者成为其中的主角。到了十三世纪，“goliardus” 成为一个饱含指责与轻蔑的词，但并不用来指称像“圣堂长”菲利普或十二世纪三位大诗人——奥尔良的于格 · 普利马斯、夏提永的瓦尔特和“大诗人”[Archpoet] 这样的显赫人物。[16] 他们所吟咏的对象常常并无学究气，但这些受过良好教育的人确是技巧娴熟的诗人，完全有理由为自己的诗艺感到自豪。

在社会等级上比歌利亚德更低些的是流浪艺人，在拉丁语中他们被称为“杂耍艺人”[*joculatores*] 或“说书人”[*histriones*]，法语叫“戎格勒”[*jongleurs*]。

263

---

* 译者注：歌利亚本是《旧约》中被大卫所击杀的菲利士人中的勇士。

16. Zeydel 的 *Vagabond Verse* 中有这三人的详细信息及其诗作示例。译者注：“大诗人”是一位十二世纪著名的佚名拉丁诗人，据说出身高贵，活跃于约 1130—1165 年间，是歌利亚德诗歌的代表。

"戎格勒"一词的字面含义是"变戏法的人",但这些男男女女的手段可并不止于斯。戎格勒们是全能型的娱乐提供者，舞蹈、歌唱、演奏乐器，无所不能，同时也会表演杂技、哑剧、说书，还会变魔术和驯兽表演。这种五花八门的娱乐在宗教和世俗宫廷中受到欢迎的程度和在城市广场上并无不同，但表演者们自己却处在社会的边缘之外。一个教士宁愿去做杂货商或面包师傅，也不会沦为戎格勒。不过，戎格勒所承担的有用的社会功能并不止于消遣。这些既未受过教育、也不是诗人和作曲家的戎格勒，却是那些文人学士歌曲的传唱者，他们的漫游生涯使这些歌曲得到了最大限度的传播流布。在此意义上，戎格勒至少为拉丁抒情诗和特罗巴杜尔与特罗威尔们的俗语歌曲的盛行做出了贡献。

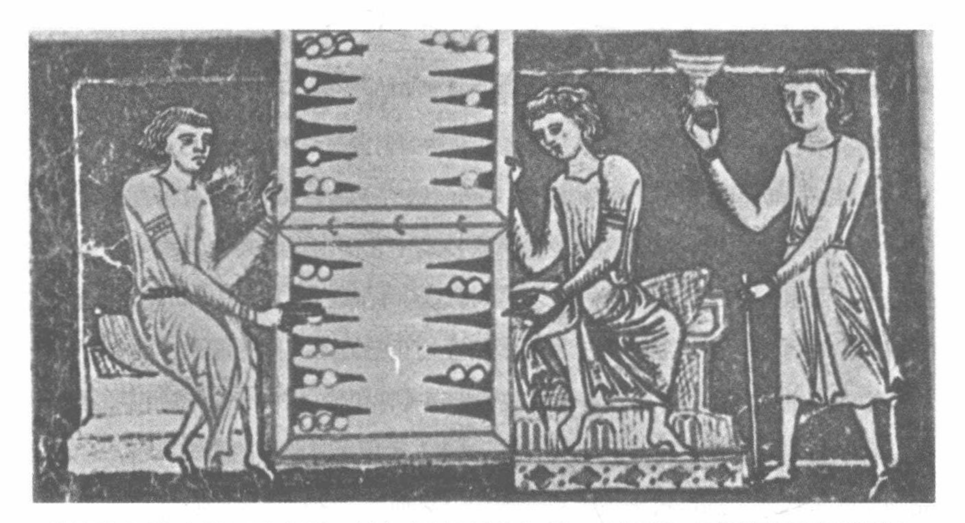
《博伊伦修道院之歌》

在所有保存世俗拉丁语歌曲的手抄本中，规模最大和最负盛名的是所谓的《博伊伦修道院之歌》[*Carmina Burana*，又译《布兰诗歌》《卡尔米拉 · 布拉纳》]。这个合集应该于十三世纪晚期制作于慕尼黑以南的本笃修道院"本笃博伊伦"[Benediktbeuern]。这份本来为一位富裕的主顾（大约是一位修道院长或主教）而制作的手稿，直到 1803 年前都保存在本笃博伊伦修道院的图书馆中。随后该手抄本被没收并带往慕尼黑，收藏于巴伐利亚国家图书馆（Codex Latinus 4660）。1847 年，书商施梅勒 [J. A. Schmeller] 出版了这些诗作，并冠以《博伊伦之歌》的标题，该合集从此之后便以此名世。手抄本中有数量无法确定的页面已经遗失了，但即便如此，还是有超过两百首诗作保留下来。

264

《博伊伦之歌》的声名狼藉在很大程度上是由于其中与赌博和酗酒有关的内容，对宗教歌曲和圣礼肆无忌惮的、有时甚至亵渎式的调侃以及含有一闪而过的"不易觉察的淫秽"的情歌。但是，这之中也包含着一些内容更为严肃的诗歌。约有五十五首歌曲出自某个被称为"道德讽喻家"的阶层之手，在手抄本中还有六出宗教戏剧。不过，合集中的主体还是三十五首流浪歌曲和一百三十一首情歌。[17] 在

17. 根据 Zeydel 的统计（前引书，第 38 页）。



《博伊伦之歌》中所呈现的中世纪生活中不那么严肃的方面之一（慕尼黑，巴伐利亚国家图书馆藏）

这大宗篇什内部，这些诗歌可以被再细分为二十多个小组。就整体而言，决定分组的因素是诗歌的主题内容，但有时诗体形式也会起决定性的作用。有许多组在一系列采用宗教诗和教仪剧格律形式的诗歌之后，都以一个古典拉丁格律的“诗行”[versus]来作结。《博伊伦之歌》的另一个重要特质是其中包含了约四十八首德语诗。这些诗歌使用的是巴伐利亚方言，有一些是以十三世纪晚期恋诗歌手[Minnesingers]的作品为蓝本的。如果说德语文本有助于确定手稿产生的地点和时间的话，那些拉丁语诗歌则代表了整个西欧在一个更加广阔的时间跨度内的诗歌活动。这些拉丁文本的传抄本主要出现在源自法国和英国的手稿中，其中有些诗作完成于十二世纪甚至更早的时候。正是这种国际性和无所不包的特征赋予了《博伊伦之歌》在中世纪拉丁语诗歌史上显赫的地位。

对于《博伊伦之歌》中与诗作相配的曲调，我们知之甚少，但可以肯定的是：这些诗全部或大部分都是可以合乐来唱的。有几首诗甚至带有以无线纽姆记写的旋律，而在有些页面，可以发现为记谱而留出的空间。幸运的是，许多出现在其他手抄本中的诗作，其所配的乐谱是可以释读的。从这些例子中，我们可以窥见与拉丁抒情诗相关联的音乐的曲式与风格。

大多数出现在别处的、带有明确可读的音乐记谱的《博伊伦之歌》中的诗作，都见于那些主要和宗教音乐有关的手抄本中。偶尔，一首情歌会窜入附加段和继叙咏的合集中，但被保留下来的配乐诗作主要还是道德讽喻性的。在圣母院手抄

本中有不少于十八首这样的诗歌出现。有些是二至三声部的康杜克图斯，但 ***F*** 中的大宗单声部曲集中仍然保留了几首来自《博伊伦之歌》的诗作。其中之一将向我们展示宗教与世俗诗歌之间的关联性可以达到何等密切的程度。

265　《赫拉克勒斯的伟业》（*Olim sudor Herculis*；AMM，No. 39）被保存在好几种文献中；在《博伊伦之歌》和佛罗伦萨手抄本中它都出现于其他继叙咏形式的诗作之中。而引人注目的是，《博伊伦之歌》将这些诗作定义为欢歌［*jubili*］。很显然，手稿的抄写者依然意识到继叙咏和阿里路亚的花唱段落之间的联系，而不管这些诗作的内容主题如何。尽管这首歌诗被编排在《博伊伦之歌》的情歌当中，但《赫拉克勒斯的伟业》其实是一首"反情歌"。诗人运用当时典型的雕饰风格，对赫拉克勒斯的古代故事加以再创造。与妇人的瓜葛损害了赫拉克勒斯通过完成十二件伟业而迎来的声誉。随后一段叠句引出了道德的训诫：儿女情长，英雄气短。陷入情网的人并不懊恼虚掷光阴，反而轻率地将自己耗散在爱神的玩笑之中。在这样的道德题材的诗歌中，我们已经远离了宗教性继叙咏的常规主题。

《赫拉克勒斯的伟业》的诗体和曲体同样迥异于以圣维克多的亚当的作品为代表的同时代继叙咏。事实上，二者之间的差异性可能要远大于其相似性。就一首标准的继叙咏而言，四个二重诗节（或者称为成对诗节）有四个不同的旋律，每一个旋律都要为成对诗节中的第二段反复。但是在这首诗中，这种继叙咏式的结构特点动摇了。偏离常规程式的第一步，也是最显著的一点是一段叠句的出现，尽管在后者应该在何处被唱上存在一些疑点。有的文献指示，它应该在每个半诗节之后被演唱，一共唱八次。而在 ***F*** 中，叠句（及其配乐）紧随诗节 1a 之后，如此一来，叠句的句首文本［incipit］只出现在诗节 1b、2b 和 4b 之后。其在诗节 3b 后的缺位可能是由于页面空间不足所致。无论如何，我们有理由来推测该叠句的演唱应该出现在每一对诗节之后。由此，加入了叠句的继叙咏结构便呈现出如下的图示：*aaR bbR ccR ddR*。

仔细地审视《赫拉克勒斯的伟业》，还能发现它不同于宗教继叙咏的一些其他方面。不同于晚期继叙咏文本的形式简朴与规范，这首诗的每个诗节都显得更长大和复杂。并且，每一对诗节都有其自身的韵脚和极具个性的长短诗行的安排。这种不同诗体结构间的变化性与复杂性可以从下面的分析图示中发现：在此，字母指代诗行和韵脚，而后跟的数字代表每一诗行中音节的数目。每一韵律中对相

同数字的使用只是一种习惯，而并不意味着同一韵脚反复出现于所有诗节或每一对诗节的两个半诗节中。有几个韵脚确实出现在不同的诗节之中，而在头两对诗节中，某些第一个半诗节中的一些韵脚也确实在第二个半诗节的相同位置出现。这种手法被证明很难保持到底，因而后两对诗节中的韵律就完全两样了。

《赫拉克勒斯的伟业》中的诗节构成 266

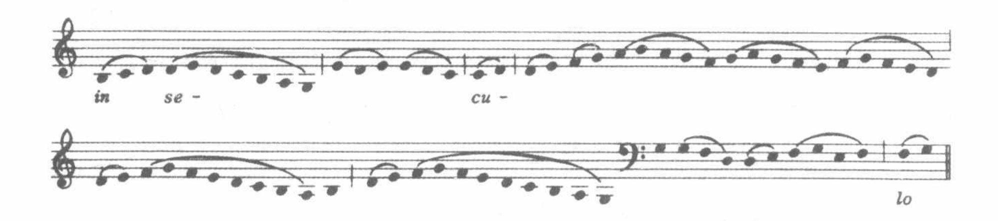
诗节	结构
1a & b	a_7 b_7 b_7 a_7 c_4 c_7 d_7 d_7 d_7 e_7
2a & b	a_7 a_7 b_8 c_4 d_7 d_7 b_8 c_4 c_7 b_8
3a & b	a_6 b_6 a_6 b_6 b_7 b_7 c_7 d_7 d_4 e_7 e_4 c_3
4a & b	a_7 a_4 b_7 b_4 c_4 c_7 d_7 d_4 e_3 f_7 f_4 e_3
叠句	a_7 b_3 a_7 b_3 c_4 c_4 c_4 b_3

《赫拉克勒斯的伟业》中诗体结构的错综复杂很自然地影响到音乐的设置，不过乐句长度的不同倒不一定总是与诗行的规模相对应。由于三音节和四音节的诗行无法使音节式风格的乐句满足，故而它们在配乐时通常都被连接或附着在较长的诗行上。这样最后的结果却是，在乐句结构上相对于晚期宗教性继叙咏均匀的形态显示出极大的不规则性。《赫拉克勒斯的伟业》无论在文本还是音乐上都更为接近俗语行吟曲［lai］的形式（参见第十二章）。

在《赫拉克勒斯的伟业》的旋律构成中，动机反复手法并未扮演重要角色，但我们应该注意诗节 1 结束处的四个塞昆提亚式的乐句及其在诗节 2 的第四和第五乐句处的精确反复。就其风格而言，这一曲调至少仍然保有继叙咏的某种音节化的性格。而最为显著的偏离出现在开头的花唱中，但是规模为二音至六音的装饰音型则在全曲中经常性地出现。

并非所有的非仪式继叙咏都同样限制对人声化装饰音的使用。这里有一个极端性的例子，即：在 ***F*** 中紧随在《赫拉克勒斯的伟业》后面的继叙咏《在这花园中》（*In hoc ortus*, fol. 417v）。三个二重诗节的各自的旋律中经常性地出现短小的花唱，但第二诗节结束处的花唱达到了人声旋律繁复铺张的顶峰（谱例 XI–3）。我们几乎可以断定：该曲的写作是为了展示一位演唱者出神入化的精湛技巧。

谱例 XI-3:《在这花园中》,第二诗节的结束花唱(*F*,*fol. 418*)



AMM 的 No. 40 展示了拉丁语歌曲的完全不同的另一类型,这是《博伊伦之歌》中一首精美绝伦的爱情诗。《歌唱缓解了我的悲痛》(*Sic mea fata canendo solor*)看起来是一首典型的青春与爱情之歌,尽管该诗很难被认为出自一位从学校辍学的年轻人之手。在精致的技艺背后隐藏着岁月的历练,在出人意表的简朴旋律中暗含着惊人的技巧与敏感。通过细微地变化最有限的音乐素材,作曲家在不影响诗歌复杂结构的前提下,突出了其中深刻的情感内涵。诗乐合璧所营造的挥之不去的美感,使这首作品跻身于中世纪抒情歌诗的伟大成就之列。

266

在《博伊伦之歌》中,《歌唱缓解了我的悲痛》有一个第三诗节,这因被现代编辑者认为是后来窜入而拒绝收录。头两个诗行的一个更早和更好的带音乐的版本出现在一份来自利摩日的圣马夏尔修道院手抄本中。[18] 我们似可以想象:僧侣们将他们的闲暇时光用于创造和享受这种迷人的诗乐。无论如何,《歌唱缓解了我的悲痛》出现在利摩日抄本这一事实将我们带回到了法国西南部地区,在此,特罗巴杜尔们已经创造出了许多俗语的恋爱抒情诗歌。

特罗巴杜尔

为何法国卢瓦尔河以南和罗纳河以西的河谷地带会成为俗语歌曲的发源地,迄今还是个谜。就像别的不解之谜那样,对此也有过各种各样的解释:该地区整体上的相对和平与繁荣;贵族阶级的富裕与奢靡;拉丁文化的遗存;与西班牙穆斯林文化的接触;甚至还有从西哥特人那里传下来的反天主教正

18. 巴黎,国家图书馆,lat. 3719,fol. 88。

统的基督一性论异端思想等等。无论这些解释的真实性如何——可能它们都有几分道理，不争的事实是西欧现代语言的抒情诗传统的确是从特罗巴杜尔［troubadours］这里发轫的（这个名称来自普罗旺斯语的动词“*trobar*”，意为“寻找”或“作诗”）。

第一位已知的特罗巴杜尔是普瓦捷伯爵和阿基坦公爵威廉九世［William IX］（1071—1127）。威廉的诗歌技巧暗示他有追慕前辈诗歌巧匠的迹象，但个中情况究竟如何以及这些模范究竟是谁却仍然存有争议。同样存在争议的问题还有特罗巴杜尔们所使用的文学语言以及这种语言应该被如何称呼。

对于早期特罗巴杜尔的诗体形式和旋律风格而言，一个可信的来源是圣马夏尔的拉丁语作品，尤其是所谓“歌诗”［versus］。[19] 值得注意的是，*vers* 一词的确是在方言中对特罗巴杜尔诗歌的最早称谓。这种方言有好几个名称：一是奥克语［*langue d'oc*］，这种方言区别于法国北部的奥伊语［*langue d'oïl*］，这种命名法着眼于二者中“是”的不同发音 *oc* 和 *oïl*（即现代法语中的 *oui*）。另一个经常用来称呼特罗巴杜尔语言的术语是“普罗旺斯语”［*Provençal*］。反对这两种命名法的意见着眼于：法国西南部过去确实存在普罗旺斯和朗吉多克［Languedoc］两个省 268





两位早期特罗巴杜尔的肖像：阿基坦的威廉九世和马赛的富凯［Folquet of Marseilles］（巴黎国家图书馆藏）

---

19. J. Chailley，*L'École musicale de Saint-Martial de Limoges*（巴黎，1960 年），第 370 页起。

份，但很少有特罗巴杜尔和普罗旺斯省有任何关联，而奥克语分布的范围要远远超过这两个省份的边界（见地图 4）。法国学者最近采用了第三种名称——“奥基坦语”［*occitan*］作为对法国西南部的中世纪和现代方言的正式称谓。这个名称的好处在于可以涵盖整个法国南部的语言边界区，但在法国之外还未得到普遍的接受。尤其是在英语国家，“普罗旺斯语”的说法是如此根深蒂固，我们在此只能继续沿用以免引起歧义。读者只需牢记：我们所论及的是古老的普罗旺斯语，



地图 4：显示奥克语和奥伊语分界线的法国地图

而普罗旺斯地区在那时远非特罗巴杜尔们活动的中心地带。

威廉九世的头衔同样暗示着特罗巴杜尔运动始于法国南方的西部地区，而绝大多数早期的活动都发生于普瓦捷、利摩日和图卢兹周边地区(如普瓦图[Poitou]、利穆赞[Limousin]和西朗吉多克等省)的贵族宫廷中。正是在这些地区，特罗巴杜尔们创造了一种文学语言和一种诗歌风格，并随即被其他普罗旺斯语地区所吸收，再被其他语言所模仿。这一发展进程很快，但也并非像有人推测的那样迅疾。一直以来，阿基坦的威廉九世在十二世纪的第一个二十五年是唯一知名的特罗巴杜尔。他的诗有十一首保留下来，但除了一段不完整的旋律外没有音乐遗存。在威廉去世后二十年里，诗歌的活动和特罗巴杜尔的数量只有轻微的增长。这一时期有三位重要诗人的名字为我们所知：赛尔卡蒙[Cercamon]、马卡布鲁[Marcabru]和若弗雷·鲁德尔[Jaufre Rudel]。尽管他们的中世纪传略声称马卡布鲁向赛尔卡蒙学习诗艺，但这二人似乎应是盛行于同一时期。马卡布鲁必定也知道若弗雷·鲁德尔，因为他在一首诗的结尾曾希望“将词句和音调都越过重洋寄给若弗雷·鲁德尔”。鲁德尔显然参加了第二次十字军东征（1147—1149），从此一去不返。 269

赛尔卡蒙有八首诗作存世，其配乐却没有留下来，而马卡鲁布则有四十多首诗和四首旋律为我们所有，鲁德尔流传下来的是七首诗和四首曲调。即便是十二世纪第二个二十五年的作品数量有了如此增加，我们还是会对该世纪后半叶特罗巴杜尔诗歌数量的猛增感到吃惊。在这一时期，普罗旺斯抒情诗到达了发展的高峰，其影响力开始辐射到法国南部以外的地区。直至十三世纪晚期特罗巴杜尔的活动告以结束之前，他们创作了数量惊人的诗歌。我们无法知道有多少作品散失了，但仍然有超过四百五十位作者的大约两千六百首诗作保存下来，只是这些诗的配乐的保存状况就不那么乐观了。现今留存的共有四十二位特罗巴杜尔的约二百七十五首曲调。[20] 在表10中，按照大致编年顺序列出了最重要的特罗巴杜尔。 270

20. F. Gennrich 在 *Der musikalische Nachlass der Troubadours*（SMMA 的 3 和 4）中刊印了三百零二首带有普罗旺斯文本的曲调，不过并非所有的曲子都属于特罗巴杜尔歌曲。其中有些是宗教性的；有些来自一部《圣阿尼斯的神秘》[*Mystery of St. Agnes*]；还有几首是多声部经文歌。

其活动的时期也是大致的，并且不可避免地会有所重叠。[21] 最后一个竖列中的加号后面的数字，指示那些因和其他某个具有特罗巴杜尔歌曲诗节形式的文本（通常是拉丁语和法语）配合过而被“发现”的旋律。不过，并无证据表明这是一种其旋律本来用于普罗旺斯语文本的换词歌［contrafacta］。

表 10：重要特罗巴杜尔的诗歌与音乐遗产

活动时期	特罗巴杜尔	诗歌数量	音乐曲调数量
1086—1127	阿基坦的威廉九世	11	1/4+1
1130—1150	赛尔卡蒙	8	—
	马卡布鲁	40	4+3
	若弗雷·鲁德尔	7	4
1140—1190	贝尔纳·德·文塔多恩［Bernart de Ventadorn］	45	19+1
	贝伦纪耶·德·帕拉左尔［Berenguier de Palazol］	12	8
	阿尔瑙·德·马洛阿尔［Arnaut de Maroill］	26	6
	吉劳·德·波尔内伊［Guiraut de Borneill］	80	13
1180—1220	贝特朗·德·波恩［Bertran de Born］	45	1+3
	佩尔·维达尔［Peire Vidal］	50	13
	蓬斯·德·卡普多伊［Pons de Capdoill］	27	4
	富凯·德·马赛	27	13

21. 诗歌的数目来自 A. Pillet 和 H. Garstens 的 *Bibliographie des Troubadours*（哈雷［Halle］，1933 年）。音乐曲调的统计数据来自 Gennrich 的 *Nachlass*。

	阿尔瑙 · 达尼埃尔 ［Arnaut Daniel］	18	2	
	兰苞 · 德 · 瓦格拉斯 ［Raimbaut de Vaquieras］	32	7	
	高塞姆 · 菲迪特 ［Gaucelm Faidit］	64	14	
	佩罗尔 ［Peirol］	34	17	
	莱蒙 · 德 · 米拉瓦尔 ［Raimon de Miraval］	47	22	
1220—1290	佩尔 · 卡尔德那尔 ［Peire Cardenal］	70	3	271
	乌克 · 德 · 圣西尔克 ［Uc de Saint Circ］	44	3	
	吉劳 · 利纪耶 ［Guiraut Riquier］	89	48	
	无名氏	约 250	23	

这些名字集中于 1140—1220 年间的事实，清晰地反映出此时特罗巴杜尔艺术的繁荣局面。而这种艺术的突然衰落与迅速消亡，在很大程度上必须归咎于 1209 年出现在法国南部的以讨伐异端为名的所谓阿尔比十字军［Albigensian Crusade］。作为基督教历史上臭名昭著的插曲之一，这场北方和南方之间师出无名的战争彻底毁坏了特罗巴杜尔运动曾经一度繁盛的文明社会。只有少数劫后余生的特罗巴杜尔托庇于西西里、意大利北部的封建主和西班牙诸王国的宫廷中。在第十三章中会发现他们之于这些地区的俗语歌曲的影响。十三世纪的最后年代只产生了一位伟大的普罗旺斯诗人吉劳 · 利纪耶（约 1254—1284），而这位“最后的特罗巴杜尔”短暂的一生中有很大一部分时间是在西班牙度过的。

特罗巴杜尔诗歌的出现标志着西方文学史和音乐史上一个新纪元的开始。俗语歌曲现在开始和拉丁语歌曲同步发展——前者在后者的影响下产生，并最终取

代了后者。方言歌曲和拉丁语世俗歌曲彼此影响的程度难于厘清：许多相同的诗体和主题同时出现在这两种类型中。不过，特罗巴杜尔运动对于十二和十三世纪拉丁语抒情诗的繁荣发展贡献良多，是毋庸置疑的。但特罗巴杜尔运动更重要的意义在于影响了西欧其他地区俗语歌曲的发展。除了促进各种方言诗歌的产生外，特罗巴杜尔还培育了俗语文学的大量诗体和创作技巧，并确立了其大多数文学母题。

特罗巴杜尔诗歌的类型与诗体

在十二世纪晚期之前，特罗巴杜尔们通常使用“诗”[*vers*]这一术语来泛指任何可以唱的诗作。不过，也是在这一时期，他们也开始用更为精确的名称来称呼特定的诗歌类型。在这些类型中最重要的是被称为“坎左”[*canso*]（在北部方言中也被称为“*chanso*”，即现代法语中的“尚松”[*chanson*]）的情歌。我们现今将尚松一词作为歌曲的总称，但对特罗巴杜尔而言，坎左只是专指情歌。通过这类诗歌的创作，一种宫廷爱情[*l'amour courtois*]的传统被确立起来，特罗巴杜尔们为这一类型倾注了全力，并借此获得了最高的声誉。

272 第二类重要的歌曲类型（至少从数量上看）是西尔旺特或仆人歌[*sirventes*]。由于一首西尔旺特采用一首既有坎左的诗体和曲调，有一种对其得名的解释是这类歌曲本身就像一个为坎左服务的仆人。而根据最为通行的观点，西尔旺特最早是一种为高贵领主的“伺服之歌”，在他们的宫堡中，特罗巴杜尔们就像家臣[sirven]一样为之驱策。后来，这个名称被用来泛指除爱情之外的一切题材的歌曲。许多西尔旺特涉及对个人、文学或道德的讽喻。个人或文学的讽刺诗往往会流于肤浅的侮辱谩骂和荒诞的人身攻击；但某些道德讽刺诗却刻画出了当时社会生活与行为方式的生动图景。还有一些西尔旺特涉及政治主题（如号召志愿者参加十字军）。就连恶名昭著的阿尔比十字军也物色了辩护士为他们写作宣传性的诗歌。晚期特罗巴杜尔的西尔旺特更富于激情和更加动人，如佩尔·卡尔德那尔的作品哀悼了十字军争战的不幸后果。这些西尔旺特略带反讽地攻击了僧侣、法国人以及宗教法庭等一切导致人们不幸的根源。但最著名的西尔旺特作者却是较早

期的特罗巴杜尔贝特朗·德·波恩，他在此领域留下了约二十五首诗作。或许是贝特朗狂热的党同伐异使得但丁将他放在了地狱中（见 304 页脚注 2）。

西尔旺特的两个分支值得一提，这就是烦恼歌［*enueg*］和哀歌［*planh*］。在烦恼歌中（法语中 *ennui* 即是讨厌和厌烦的意思），诗人尽情地发泄在生活中所遭受的不满带来的愤懑与怒气。因而，烦恼歌常常对同时代的社会环境予以高度个人化的评论。而更为个人化的（尽管是以不同的形式）是哀歌，这是拉丁语哀歌［planctus］的普罗旺斯语形式。在某些哀歌中，诗人们表达了不常见的极其深挚和极具情感强度的悲恸之情。

在坎左和西尔旺特之外，特罗巴杜尔诗歌的第三大类包括几种对话体的种类。在这些小体裁中，对话诗特别流行。当诗中的争论自由发展时，诗作通常被冠以“舌战”［*tenso*］的名称。许多舌战诗是以两位特罗巴杜尔交替以诗节相互回答的形式组成的，有时会带有大量恶意攻击和人身谩骂。这种涉及超自然的事物、比喻的形象、动物、无生命的物体的舌战，从另一方面来看很明显是出自单个诗人之手。与舌战关系紧密的是 *partimen* 或 *joc parti*（一种分段和共享的“游戏”）。这种“游戏”非常接近某种现代辩论赛，其中诗人可以提出供选择的选项，允许他的对手任选一个来攻辩。这种辩论赛通常会以一通要求仲裁者决定胜败的呼吁来结束。

另一种完全不同类型的辩论出现在牧人歌［*pastorela*］中，这是一种极为流行的牧歌诗体。一位在乡间纵马的骑士遇上一位牧羊女并向她大胆示爱。在经过一段或短或长的应答后，道德通常（但也并非总是）屈服于欲望。这种一成不变的套路能吸引如此之多的诗人和听众的喜爱，仅仅因为它是一种习惯性的程式，而非其主题本身。这种诗体的魅力或许还在于如何设置表现勾引的新对话和如何抵御诱惑的新方式。骑士一方招致失败的可能性也同样会引入悬念。我们可以认为，在牧人歌中描绘的相遇基本上都出自想象。如果它们确实代表了一部分当时骑士的做派，那么这位牧羊女无疑也有一位随时准备出来保护她的父兄或爱人近在身旁。 273

另一种重要的特罗巴杜尔诗歌类型是阿尔巴体［*alba*］或破晓歌。其传统主题是一对恋人酣睡正浓，却在黎明时分被守夜人的叫声或鸟儿的啾鸣唤醒而分别。这类诗歌通常致力于表现情人在别离时的依依不舍或守夜人急切的警告。一般来说，每一诗节都以一个宣示清晨来临的叠句作结。例如，在吉劳·德·波尔内

伊著名的诗作《荣耀之王》[*Reis glorios*] 中，[22] 叠句是“马上就要破晓”[“et ade sera l'alba”]。在这首诗中，作为十二世纪道德习惯的征象，有一位守候的同伴祈求上帝佑助他那沉湎在爱河中的朋友。同样具有象征意味的——甚至更为古怪的——是十三世纪破晓歌中显示出的末日审判的影响。夜晚、黎明和白昼在此成为了净化与救赎的基督教象征。但这种内容的游移并未完全抹去对破晓歌原本内涵和意义的记忆。莎士比亚在“破晓来临”(《罗密欧与朱丽叶》第三幕第 5 场)中，借着两位恋人关于他们听见的叫声是夜莺还是云雀的柔情似水的争论唤起人们对破晓歌的回忆，而理查 · 瓦格纳在书写特里斯坦和伊索尔德的中世纪传奇时，恰如其分地将整个第二幕处理成为一首和夜一样漫长的破晓歌。

舞歌

最后一种特罗巴杜尔的诗歌类型是舞歌,被称为巴拉达[*balada*]或当萨[*dansa*]。这类诗歌通常出自一位女性之口，谈论放荡而快活的邀约、享受生活与爱以及来自丈夫的嫉妒。有些文本暗示其与五朔节 [May Day] 的关联，在这一节庆中，合唱歌曲和舞蹈音乐有着重要的地位。特罗巴杜尔们所贡献的只是用于庆祝春天来临的舞蹈歌曲中的一小部分，但其中两首却是普罗旺斯语歌曲中最为著名的。兰苞 · 德 · 瓦格拉斯 [Raimbaut de Vaqueiras] 的《五月之初》[*Kalenda Maya*] 采用器乐舞曲的形式 (这种舞曲被称为埃斯坦皮达 [*estampida*]，法语为埃斯坦比耶 [*estampie*]，参见第十四章)。有关兰苞生平的中世纪记述大约是可信的：称他在蒙特费拉 [Montferrat] 的宫廷，听到两位法国戎格勒演奏的一首曲调，然后为此配上了诗作。《五月之初》实际上是一首献给某位女士的情歌，诗人极力表达他对这位女士的丈夫的嫉妒之情。而更为典型的一首舞歌是佚名诗作《好天气来临时》[*A l'entrada del tens clar*]。作品描绘了一位“四月般的”[*avtilloza*] 女王为了显示她心中的爱情是何等炽烈，邀请所有的单身男女加入到欢乐的舞蹈中。[23]

274

---

22. HAM，No. 18c。
23. 这两首诗的完整文本请参见：F. Gennrich 的 *Troubadours*，*Trouvères* 第 16 和 22 页。

特罗巴杜尔歌曲的诗体结构和曲式

特罗巴杜尔诗歌的结构在很大程度上是独立于内容之外的。除少数例外，诗歌的类型与特定诗歌及音乐结构形式并无关联。无论哪种诗体，其结构几乎都是诗节式的，诗节的数量不定，但内部结构一致并配以同一旋律。在规则性的诗节之后，许多诗人会以一个或多个托尔纳达［*tornadas*］（法语叫结句［*envois*］）来结束全诗，这个结句通常是针对个人的：一位女士、一位恩主或一个论辩的对手。作为规则，一个托尔纳达由三到四个诗行构成，其形式及格律和最后一个完整诗节的结束诗行相同。因而它们也可以用旋律中相对应的最后乐句来配唱。英国诗学从法语中移植了 *envoi* 这一术语（英语写作 *envoy*），其意不变。但另一方面，普罗旺斯语 *cobla*［科布拉］和法语中的 *couplet*［库普莱］系指完整的诗节，并不等于英语中的 *couplet*［对句］（一对相互押韵的诗句）。这两个术语频繁地出现在特罗巴杜尔和特罗威尔们有关诗学的讨论中，但为避免歧义，我们再次统一使用诗节［*stanza*］这一术语。

如果将特罗巴杜尔诗歌结构中对诗节形式的连续使用，视作单调雷同的证据则是错误的。正相反，诗人们力图为每一首新的诗歌创造新的诗节式结构形态，并以新的方式将这些诗节连缀起来。在此过程中，他们酝酿出了数量惊人的诗节形式，预示了后世几乎所有的抒情诗结构形态。[24] 在特罗巴杜尔诗歌中，丰富变化的形式和单一的主题的强烈对比，清晰地显示出其艺术创作的重心不在于表现什么，而是如何去表现。毕竟，爱情的语言是有限的，而宫廷恋情的习惯进一步限制了特罗巴杜尔爱情诗歌的内容。在这些诗歌（即“坎左”）中，毋庸置疑的是特罗巴杜尔们在构建新的诗节形式方面倾注了最大的意匠。一般而言，非爱情题材的诗歌其结构要简单得多，格律也更为简朴。尽管许多西尔旺特确实借用了某首坎左的形式和曲调，但并非总是与模板严格保持相同的格律。西尔旺特之所以运用业已存在的曲调，可能是由于和音乐一道被保留的同类诗作数量较少的原因。

275

24. 这些结构形式被胪列在 I. Franck 的 *Répertoire métrique de la poésie de troubadours*，2 vols，Bibliothèque de l'Ecole des Hautes Etudes，第 302 和 308 页（巴黎，1953—1957 年）。

叙事性的歌曲和舞蹈歌曲一般有着简单的韵脚和通常包含一到多行的叠句的诗节形式。对于舞歌来说，叠句是有其重要的特征，很可能在此中独舞者领唱的部分和大家一起唱的叠句交替出现。一个典型的例证是上面引用过的巴拉达《好天气来临时》(见 292 页和脚注 23)。全部五个诗节的头三行都以叠句词“eya”(表示欢乐和慰勉的感叹词，类似于英语的“hey！”［嗨！］或“come！”［来啊！］)。此外,还有一个诗歌结构不固定的完整叠句在全部诗节之后作结。在某些巴拉达中,叠句被内置于诗节中,在其头尾都有出现。另一方面,当萨则含有叠句,但在演唱时,它们通常被置于头、尾，而非中间的位置。特罗巴杜尔们似乎并不倾向于为舞蹈歌曲培育固定的形式—— 一部分原因是由于这一类型数量过于稀少，[25] 使带有叠句的舞蹈歌曲的诗体和曲体标准化的任务将由法国北部的特罗威尔们来加以完成。

另一种完全不同类型的诗歌和音乐结构的代表是行吟曲［*lai*］和德斯科尔［*descort*］。这两个名称之间的区别不甚清晰，其含义通常要基于文本自身加以理解。同样不甚清晰的是“德斯科尔”的含义,这个术语似乎是特罗巴杜尔们的发明。它的意思被不断变化地加以诠释，可以指表达不一致的意见，可以指在一首诗中运用不同的诗节形式,也可以指其他的不规则因素。在一首著名的兰苞・德・瓦格拉斯的德斯科尔中，五个诗节中的每一个都用不同的语言写成：普罗旺斯语、意大利语、法语、加斯科涅语［Gascon，法国西南部靠近西班牙的地区的方言］和葡萄牙语。一般公认的行吟曲和德斯科尔的共同特征是各诗节在前后序进中有不同的韵脚和音步结构。这样一来，每一个诗节就必须有属于自己的旋律。每一个诗节通常被细分为两个或者更多的小单位，它们有着相同的诗体结构，可配以相同的音乐。由此形成的整体结构近似于拉丁语的继叙咏，尤其是当后者出现在诸如本章之前讨论过的《赫拉克勒斯的伟业》这样的世俗诗歌中时。某些德斯科尔的文本同样暗示着它们和二重循回的继叙咏之间的关联。不幸的是，这一类诗歌的音乐保留下来的极为稀少。在二十八首普罗旺斯语的德斯科尔和四首行吟曲中，我们仅拥有各两首的配乐。[26] 看来，在从特罗威尔的曲目中找到更多配乐的例

276

25. 前引书,第 2 卷,第 70 页。作者只列出了九首巴拉达和三十首当萨,其中约半打配有曲调。在 Gennrich 的 *Troubadours* 一书的第 20 页上，有一首 Guiraut d'Espanha 的当萨。Franck 书中（2 卷第 58 页）对带叠句的特罗巴杜尔歌曲的列表只包含三首当萨。

26. 这四首曲调刊布于 Gennrich 的 *Nichlass* 一书的 No.184 和 280–282。

证之前，最好避免对这一类型进行更多的探讨。

为了展示特罗巴杜尔们组织诗节结构及安排其相互关系的某些手法，我们将探讨 AMM 中的三首歌曲（No. 41–43）。第一首《当喷泉的水流》[*Quan lo rius de la fontana*] 是若弗雷 · 鲁德尔的诗作，因为他对一段遥远恋情的忠贞而著名（诗作的第二个诗节，不经意地破坏了有关鲁德尔的爱情是完全柏拉图式的神话）。每一个五音节七行体的诗节都使用了五个相同的韵脚："-ana" "-ol" "-ina" "-am" "-anha"。在头两个诗节中，这些韵脚为 abcdace；但在后三个诗节中，它们被按照 cdabcae 的顺序重新排列。进一步的微妙设置还包括阴性韵脚的相似度（"-ana" "-ina" "-anha"）以及"-ana" "-anha"与阳性韵脚"-am"的押韵。

《如果我歌唱便不值得惊奇》[*Non es meravelha s'eu chan*] 是贝尔纳 · 德 · 文塔多恩的一首典型的坎左。这首诗有更简洁而更为对称化的诗节形式，其中所有的八行体诗节每行都有八个音节，并按照 abbacddc 的格律安排以阳性韵脚结束。相同的韵脚再一次出现在所有的诗节中，而它们的排列顺序再次发生了变化。不过在这个例子中，只有相似的韵脚"-an"和"-en"（a 和 c）被不断地交换，这样一来，每个诗节的最后一个韵脚就成了下一个诗节的头一个韵脚。下面的图示可以说明贝尔纳组织他诗作中前后诗节的方法：

诗节 1	a b b a c d d c
诗节 2	c b b c a d d a
诗节 3	a b b a c d d c
等等	
诗节 7	a b b a c d d c
结句	d d c

马卡布鲁则运用别的手法来结构他的诗作《有一天在一排灌木篱笆边》[*L' autrier jost' una sebissa*] 的各个诗节。在这首牧人歌中，十二个诗节被成对组织（*coblas doblas* [成对科布拉]），每一对中的两个诗节都押相同的韵。尽管格律非常简单，只有两个韵脚（aaabaab），马卡布鲁却改变了每一对新的诗节的头一个韵脚。韵脚 b（-ana）由此在全部十二个诗节中起到了叠句韵脚的功能。此外，每一诗节

的第四行均以叠句词“vilana”［“村姑”］作结，而诗节 2、4、6、8、10 则将这叠句词扩展为整行诗句“‘Senher’，so dis la vilana”（“我的主人”，那村姑说）。根据当时流行的好反语的风尚，马卡布鲁将牧羊女置于上风。她对那以陈词套语求婚的骑士谜一般的机智反驳，最终使后者失望沉默。这首迷人诗作的整体格律如下：

诗节	1 & 2	a a a b a a b
诗节	3 & 4	c c c b c c b
诗节	5 & 6	d d d b d d b
诗节	7 & 8	e e e b e e b
诗节	9 & 10	f f f b f f b
诗节	11 & 12	g g g b g g b
结句		g g b
		g g b

很明显，要理解和欣赏特罗巴杜尔的诗句，就必须细致地检视整首诗作。特罗巴杜尔曲调的研究者们长久以来指责文学研究者忽略漠视了特罗巴杜尔艺术中的音乐成分。但音乐学家们在他们只研究诗作的第一个诗节及其曲调时同样误入歧途。节约纸面空间的抄写实践，无疑是对诗歌的严重损害。如果我们没有意识到韵脚的反复和叠句的出现，就会对音乐发生错误的感受。为了给予诗人音乐家们应得的荣誉，让我们不要忽视特罗巴杜尔赋予他们最优秀诗作的细腻微妙的结构。当这种结构和语言的美丽声响融合时，普罗旺斯语抒情诗本身就是音乐的奇迹。对这种音乐性的感知，只会使我们更好地享受特罗巴杜尔尽力谱写并视若瑰宝的音乐旋律的魅力。

音乐结构与风格

特罗巴杜尔们的音乐曲调就其精致的机巧和曲体结构的多样性而言，并不让于他们的诗作。有的曲调是通谱一贯的，诗歌文本的每一行配以不同的乐句。还

有的则以丰富多彩的手法反复一个或多个乐句，而这些手法与诗歌的结构及格律往往并无关联。以此视之，将我们刚刚讨论过的 AMM 中的三首诗歌的音乐与文学形式加以对比，将是极具启发意味的。

在若弗雷 · 鲁德尔的《当喷泉的水流》中，乐句的反复形成了 *ababcb'd* 的形态。我们甚至可以将乐句 *c* 视作乐句 *a* 的变体，其结束音符与 *a* 的结束音符相呼应，并构成了相同的向乐句 *b'* 的连接，诗句在这里压的是阴性而非阳性的韵脚。只有最后的乐句才与其他乐句构成了完全的对比，从而凸显了第七诗行作为叠句韵脚的效果。音乐形式与诗体格律之间的差异可以从下列图示中看出（字母指示乐句和韵脚，数字表明每一行的音节数，阴性韵脚由数字后的符号“′”表示）。 278

《当喷泉的水流》

诗体形式：$a_{7'}$　b_7　$c_{7'}$　d_7　$a_{7'}$　$c_{7'}$　$e_{7'}$

音乐形式：*a*　*b*　*a*　*b*　*c*　*b′*　*d*

而在贝尔纳 · 德 · 文塔多恩的《如果我歌唱便不值得惊奇》中，乐句的反复形成了完全不同的形态：*abcdaefd*。相近的音域和旋律轮廓，使乐句 *e* 和 *f* 与乐句 *b* 和 *c* 发生了关联，但造成音乐旋律之特殊结构形态的却是乐句 *a* 和 *b* 的精确反复。在此，音乐形式明显地反映了诗体结构（至少是部分地）。由于 a、c 两韵在诗节之间不断交换位置，它们便因此保持了与两个反复乐句的一致性。不过，每个半诗节的配乐是贯通的，而无视 abba 的诗歌格律。下面的图示有助于为我们厘清诗歌和音乐的对应及差异：

《如果我歌唱便不值得惊奇》

诗体形式：1. a_8　b_8　b_8　a_8　c_8　d_8　d_8　c_8

2. c_8　b_8　b_8　c_8　a_8　d_8　d_8　a_8　等等

音乐形式：*a*　*b*　*c*　*d*　*a*　*e*　*f*　*d*

马卡布鲁的牧人歌中的乐句反复则与诗体格律以另一种方式发生了对立。诗句格律的简单使人完全无法想象音乐形式 *ababccd* 的复杂老练，在后者中，只有

乐句 *c* 的反复反映了某个韵脚的反复。音乐的进行完全无视 *b* 韵的叠句式的功能（尤其是在每个诗节的第四行）。我们再次以图示来表明诗体结构和音乐结构之间的对立：

《有一天在一排灌木篱笆边》

诗体形式：$a_{7'}$　$a_{7'}$　$a_{7'}$　$b_{7'}$　$a_{7'}$　$a_{7'}$　$b_{7'}$

音乐形式：*a*　*b*　*a*　*b*　*c*　*c*　*d*

如果试图要对特罗巴杜尔歌曲的曲式结构加以分类归纳，那么可能会不得要领。现代学者们尝试通过将纷繁复杂的众多曲式缩减为几个基本范型来掩盖特罗巴杜尔们煞费苦心创造出的音乐结构多样性。而根据诗体类型的名称来对音乐曲式进行分类同样是一种误导。许多研究者将通谱曲调命名为“诗句体”[vers form]或“赞美诗体”[hymn form]，又将由于第一乐段的反复所造成的 *aab* 总体结构的曲调称为“坎左体”。其结果完全是自相矛盾。正如前述，“*vers*”这一术语是早期特罗巴杜尔诗歌的总称，而“*canso*”乃是特指情歌。这两个术语并不指代特定的音乐结构，而学者们假设的它们所代表的典型曲式可以出现在任何类型的诗歌中。在 AMM 中的三首歌曲中，贝尔纳·德·文塔多恩的坎左有其自身特殊的曲式，而鲁德尔的诗和马卡布鲁的牧人歌则运用了 *aab* 曲式的变体。这些变体就表明：“*aab* 曲式”这一概念本身即是某种过于简化的误解。这种曲体并非真正的三段式结构，因为一般来说，第一段及其反复（*aa*）的规模大约与 *b* 段相当。更何况，*b* 段本身也有许多种不同的结构方式。我们已经发现的结构形式就有 *ab ab cb' d* 和 *ab ab ccd*，而其他变体还可能造成 *ab ab cde* 或 *ab ab cdb* 等形态。在那些较长的八行或十行的诗节中，曲式变化的数量便有可能显著增长。为了避免误解，看来最好莫过于不用诗体名称来指代音乐曲式。[27] 只有在面对稍后的固定化的诗歌形式（*formes fixes*［固定模式］）时，我们才能安然无恙地将诗体名称同样运

279

27. 我个人的经验来自曾经困惑于为何一首破晓歌《荣耀之王》[*Reis glorios*] 在 HAM（No.18c）被标记为“坎左”。五行体的诗节其旋律形式为 *aabcd*，但文本的最后一行却是叠句。要更为精确地指示这一结构，就应该以大写字母显示叠句（*aabcD*）。但如果只给出了第一诗节，这种叠句的功能当然是无法被识别的。

用于音乐结构（见第十二章）。而对于特罗巴杜尔们来说，无论诗体还是曲体，都是不固定的，并且恰恰是这种特罗巴杜尔歌曲结构形式的不确定性——诗体和音乐的——造成了其最大的魅力所在。

正如前面已经提及的，对于特罗巴杜尔的旋律风格发生决定性影响的必定是教堂音乐。这种联系最明显地体现在为赞美诗和歌诗等格律诗的配乐中，但就音域、旋律走向、音程运动和终止式的总体特征而言，特罗巴杜尔曲调也与格里高利圣咏亦步亦趋。甚至数量惊人的曲调都依附于八种教会调式的体系。就大多数情形而言，其风格基本上是音节式的，间或出现二音至四音或五音的装饰音型。这种音型倾向于出现在结束乐句附近，在此突出了韵脚，也强调了终止感。这样一来，它们似乎具有某种音乐功能，而非和特定词句发生关联。不过引人注目的是，同一曲调在不同文献中的变体经常会涉及装饰音型。这种变化暗示着歌唱者可以自由地改编人声化的装饰音，或在他们认为适宜之处引入新的音型。他们甚至可能在以同一曲调配唱不同的歌词时，变化每一个诗节的配乐的装饰音。 280

不管歌手们究竟会不会为旋律自由地添加装饰音，他们都不得不自己来决定这些曲调的节奏。如同在素歌和当时所有的单声歌曲中的情形一样，特罗巴杜尔曲调的乐谱也没有给出任何音符时值的信息。音乐学者们曾经近乎一致地接受世俗歌曲应该以三拍子的节奏模式演唱的假说。但他们在这些节拍应该如何与具体文本相配合方面，却常常出现分歧。而文学研究者在全面考察这一问题后，则倾向于否认在当时的单声部歌曲中（无论是拉丁语、普罗旺斯语还是法语）存在对三拍子的运用。因为这些语言中，没有哪一种的诗律是建立在强弱音节的规律性交替之上（换言之，即建立在对诗歌节拍的运用之上）。每一诗行的音节数量、总的诗行数以及韵脚分布是使一首连续诗节式的诗歌在形式上前后对应的唯一依据。而在这些限制之内，对于节拍形态的不断变化其实是特罗巴杜尔诗艺中最微妙的技巧之一。例如，卡尔·阿佩尔［Carl Appel］的分析就表明，在《如果我歌唱便不值得惊奇》（AMM，No.42）的第一诗节中，没有哪两行的重读和非重读音节的分布是一致的。[28] 要设计一个适用于整个八行体的单一节拍形态，显然是不可能的。这种情况在贝尔纳·德·文塔多恩的诗歌中是具有典型意义的，而阿佩

28. C. Appel，*Der Singweisen Bernarts von Ventadorn*，第 18 页。

尔强烈地反对将旋律和文本重音削足适履地硬性对应起来。贝尔纳诗歌和音乐的学术编辑者们承认，规则的节拍（甚至均匀的音符时值）不应该被用于现代译谱中。相反，应该由演唱者重建诗歌文本的自然节拍和重音。[29] 中世纪演唱者已经这样做的证据可能来自于：当多声部音乐中已经培育出了确切的音符时值记谱法后，无量记谱法还被特罗巴杜尔歌曲的记录者们继续使用了一些时日。

带器乐伴奏的演唱

文字资料和图像信息都显示，器乐参与到了特罗巴杜尔和特罗威尔歌曲的演绎当中。不幸的是，这些证据很少告诉我们这种参与的确切程度和具体方式。音乐文献对此也毫无助益，因为这之中只包含声乐曲调。因此，要推定演唱中适宜的乐器伴奏就变得很困难。我们知道维耶尔琴［*vièles*］（提琴）和小型竖琴有所应用，最简单的为特罗巴杜尔歌曲伴奏的方式莫过于用一把弓弦乐器同度演奏人声旋律。乐器也可以演奏旋律的开头部分作为前奏。旋律结束时的乐句也可以在诗节之间作为器乐间奏、或在演唱结束时作为器乐尾奏出现。歌手也可能自己在竖琴上伴奏，尤其是如果他受过一些教会音乐的训练，他还可以用自由奥尔加农的简单形式作即兴演奏。嗡鸣声——即以花唱奥尔加农的手法制造的持续音——也是一种可能的选择。无论如何，在这一问题上不应显得教条保守。中世纪的表演实践无疑是灵活多变的，足以容许在歌唱这些作品时使用任何形式的乐器伴奏，或者无伴奏的清唱。[30]

281

很明显的是，特罗巴杜尔的音乐曲调及其保存形态只是给出了有关其演绎过程的最不充分的景象。在实践中，它们必须被赋予生动的节奏、器乐的伴奏以及可能在每个诗节都性格各异的装饰音。很难指望现今的演奏者能熟悉这之中的细节。在不歪曲破坏中世纪音乐技巧精髓的前提下，创造使特罗巴杜尔歌

29. 前引书，第 2–4 页。类似的进一步讨论可参考 H. Van der Werf 的 *The Chansons of the Troubadors and Trouvères*，第 35–44 页。

30. Van der Werf 在 *Chansons* 的第 19–21 页认为这些歌曲应该被无伴奏的清唱，理由是其诗歌文本中未提及乐器的使用，而相关文献和图片的佐证是矛盾模糊的。

曲进入当下生活的实践型版本才是我们音乐学者的任务。在所有的中世纪音乐中，单声部世俗歌曲大约是最难以重构的一类，但这一任务确实值得我们为之努力奋斗。只有这样，我们才能最终完全地欣赏和享有这已经逝去的文化的动人遗迹。

特罗巴杜尔的生平

一般均认为特罗巴杜尔——以及他们法国北部和德国的同道特罗威尔和恋诗歌手——都是贵族化的诗人，他们创作了诗歌的曲调，然后让戎格勒来演唱这些歌曲。不过这一论断的各个细节其实都需要修正。在诗人中，我们确实发现了许多国王、王子、伯爵甚至主教身份的人，然而他们中的大多数只是天才的文艺爱好者。真正对这种艺术做出重大贡献的，首先是一些以自己的天才为富有显赫的恩主服务的职业化的艺术家。这一类诗人中有相当一部分仍然属于贵族阶层，但他们通常是贵族家庭的没有继承权的幼子，或是没有封地与任何收入来源的低级贵族。但是，出身贵族也并不意味着就一定能成为特罗巴杜尔。而一些最优秀和最知名的特罗巴杜尔却出身低微，他们凭借其诗歌和音乐天赋获得了跻身欣赏其艺术天赋的贵族社会的阶梯。 282

我们有关特罗巴杜尔生平的信息大多来自出现于歌曲合集抄本中的中世纪的传记（*vidas*［行状］）。补充性的素材则来自将某些诗作与某一特罗巴杜尔生平事件相关联的评论资料（*razos*［评话］）。但无论行状还是评话，都不是完全可靠的史料。大部分此类素材是在传主们去世很久以后写成的，其中想象虚构的成分和事实往往交织难分。不过对这些传记进行分析互证，有时也有助于澄清和得到可靠的真相。如果说它们在一定程度上塑造了有关特罗巴杜尔的罗曼蒂克的形象，那么它们也同样地提供了大量与这种虚幻描写相反的信息。例如，我们从中得知，赛尔卡蒙的出身和社会等级不高，是个戎格勒，他的名字表明他曾“周游世界”［*cerquet tot lo mon*］。马卡布鲁是一个被丢弃在“一位富人家门口”的弃婴。贝尔纳·德·文塔多恩是一位文塔多恩伯爵城堡中仆人的儿子。高塞姆·菲迪特是一个布尔乔亚的儿子，在他与人赌博失掉了全部财产后成了

一名戎格勒。[31]

除去有关特罗巴杜尔的生平与恋爱情事的信息外，这些传记资料还提供了同时代人的评价。例如：高塞姆 · 菲迪特写了很好的曲调和诗句，但唱得却比世上任何人都糟。若弗雷 · 鲁德尔的音乐写得很好，但诗艺却不怎么样。蓬斯 · 德 · 卡普多伊是一个优秀的歌手、作曲家，也善于演奏维耶尔琴。吉劳 · 德 · 波尔内伊被誉为"特罗巴杜尔中的大师"，因为他比他之前和之后的诗人都更优秀。他在冬天里埋头钻研，到了夏天就带上两个戎格勒从一个宫廷到另一个宫廷演唱自己的诗篇。佩尔 · 卡尔德那尔在旅行时也带着一个戎格勒，尽管他本人"颂唱俱佳。"

诸如此类的评述——要想引用还有很多——澄清了特罗巴杜尔生活的几个方面。首先，大量文献在提及作品时所用表达方式"词与乐"[mots et sons]清楚地表明，特罗巴杜尔为他们的歌曲通常既写作歌词又创作旋律。像乌克 · 布吕内[Uc Brunet]那样只写诗，"不作曲"的究属例外。但我们还须记得，以旧曲填新词的中世纪实践——即所谓换词手法——也同样出现在特罗巴杜尔和特罗威尔们的曲目中。甚至一首诗歌文本在不同的文献中会有不同的配乐。因此我们很难确切地指认每首曲调都是由其配唱诗作的作者完成的。但可以认为，特罗巴杜尔一般具有诗人和作曲家的双重角色，有许多人还是演唱者。即便传记未曾提到某人的歌唱才能，也完全有理由可以推断那些高贵的文艺爱好者会以演唱自己歌曲的形式愉悦家人和朋友（也可能使其厌倦）。我们有把握认为：大多数特罗巴杜尔都能登台演唱，其中还不乏技艺精湛者。

283

值得注意的，还有传记中提到许多特罗巴杜尔的戎格勒生涯以及他们的漫游生活。正是他们的创作性才华使其脱离了单纯表演者的默默无闻的较低层级，上升至特罗巴杜尔的阶层。但那些无名的戎格勒们依然到处不断演唱，在旅行中他们将特罗巴杜尔的代表作传布到了法国南部之外的广袤区域。

---

31. 普罗旺斯语的行状和评话被汇集于 J. Boutière 和 A. -H. Schutz 编的 *Biographies des troubadours* 中（修订版由 J. Boutière 编辑，巴黎，1964 年）。

第十二章 世俗单声部歌曲（二）：特罗威尔的音乐

我们确实有理由为在很长历史时期内俗语歌曲成为特罗巴杜尔的专有财产而感到诧异，但我们也会同样为他们的诗歌在其他地区和方言中如此迅速地出现许多模仿者略感吃惊。这种快速的发展得益于几个因素。十字军的文化影响力过去可能被高估了，但这一历史事件确实使得英格兰、法国北部和德意志的赳赳武夫开始接触到欧洲南部更为文明的生活及其所带来的愉悦。而将特罗巴杜尔诗歌传往外乡的更为重要的中介是特罗巴杜尔们自身，后者在西班牙的基督教王国、意大利北部的小宫廷甚至是法国北部找到了许多恩主。还有的从一个宫廷到另一个宫廷漫游，有时随身还带着表演其歌曲的戎格勒。而戎格勒的独立活动在世俗歌曲的迅速滋长和传播过程中也必定起到了重要作用。他们持续不断四处游走，将最新消息和最新出现的歌曲传遍西欧各个宫廷。他们影响的具体程度很难被量化评估，但如下的论断无疑是极具说服力的："戎格勒是将法国北部和南部联系在一起并造成其社会统一性的最早因素之一。"[1] 284

在更高的层级上，贵族间的联姻也是促成法国社会统一和特罗巴杜尔歌曲扩散的因素。或许此类婚姻中最重要的当属阿基坦的埃莉诺［Eleanor of Aquitaine］（约 1122—1204）嫁给法国的路易七世（1120—1180）。埃莉诺是第一个特罗巴杜尔、阿基坦公爵威廉九世的孙女。她的父亲威廉十世本人并不是特罗巴杜尔，但却供养了包括马卡布鲁在内的众多诗人音乐家，在这样的家风影响下，埃莉诺也成为特罗巴杜尔们的女保护人。埃莉诺和路易于 1137 年结婚，后者于同年成为法兰西

1. P. Aubry，*Trouvères and Troubadours*，C. Aveling 英译，第 102 页。

王。路易显然对南部时兴的宫廷之恋的游戏毫无兴趣。最终,"他妻子的轻薄之行"导致这桩政治婚姻于 1152 年结束。埃莉诺再嫁安茹的诺曼底公爵亨利［Henry of Anjou］,两年后亨利成为了英格兰王亨利二世。当她还是诺曼底公爵夫人时(1152—1154),著名的特罗巴杜尔贝尔纳·德·文塔多恩就在她宫中,并有可能随她去英国待过一些时候。贝特朗·德·波恩也在诺曼底宫廷中短暂逗留过,但他后来和英国诸王的关系似乎更多是政治上的,而非诗歌上的。[2]

285

阿基坦的埃莉诺自童年时代起就对世俗歌曲倾注了巨大的热情。她最著名的儿子——狮心王理查,长久以来和俗语歌曲的历史密不可分。按照浪漫化的传说,布隆德尔·德·内斯勒［Blondel de Nesle］凭着在囚禁理查的城堡外咏唱后者作的一首歌,发现了主人的下落。这故事虽然只是个动人的传说,但理查确实写过歌曲,即便只是些平庸之作。而在俗语歌曲史上更为重要的,是埃莉诺和路易七世所生的两个女儿、分别称为香槟和布罗瓦伯爵夫人的玛丽［Marie］和阿丽斯［Aelis］的活动。据说,阿丽斯启发了诗人戈蒂埃·德·阿拉斯［Gautier d'Arras］的创作灵感;而玛丽确实使她的香槟宫廷成为早期特罗威尔歌曲史的重要发源地。玛丽欣赏的诗人克雷蒂安·德·特洛伊［Chrétien de Troyes］本是一位基于亚瑟王故事的诗体骑士传奇［*romans*］的作者。兴许是在玛丽的授意下,克雷蒂安尝试将特罗巴杜尔诗歌的精神和形式移植到奥伊语的土壤中。几部法语歌诗集——被称为《尚松曲集》［*chansonniers*］,源自"歌曲"(*chanson*)一词——将约半打的宫廷恋歌归在他的名下,只是可信度尚且存疑。其他被玛丽鼓励和支持的年轻特罗威尔还有卡农·德·贝图恩［Canon de Béthune］和加斯·布吕来［Gace Brulé］。香槟宫廷由此成为十二世纪最后三十年中法国北部最为繁盛的诗歌活动中心。在下一个世纪的前五十年中,这一中心还将孕育出最为高产和优秀的特罗威尔之一,即玛丽的孙子、香槟伯爵和后来的纳瓦拉王蒂博［Thibaut］。

在法国东北部获得初步繁荣之后,特罗威尔们的艺术在全部奥伊语地区迅速获得了更多参与者。由于阿尔比十字军在南方的破坏活动斩断了那里的诗歌创造力,特罗威尔们成为了世俗歌曲发展的领头羊。在北方独特的、不断变化的社会

---

2. 由于离间亨利二世和他的儿子们的关系,但丁在《神曲·地狱篇》第二十八歌中让贝特朗在地狱的第八层举着自己被斩断的头颅做灯笼(第 118-142 行)。



一部《特洛伊传奇》[*Roman de Troie*] 抄本中的十四世纪微缩画所表现的骑士授职的庄严仪式的场景

条件下，这种发展走上了预料之外的新路。

在北方和在南方一样，抒情诗及其配乐一开始是作为贵族艺术而存在的。的确，许多早期的特罗威尔也和他们南方的同道一样出生寒门，但贵族宫廷却为他们提供了庇护和歌曲的受众。不过从十三世纪早期开始，情况就发生了变化。伴随城市的持续繁荣与成长，在市民阶级中开始出现了世俗歌曲的新的创作者与欣赏者。在这世纪的上半叶，许多特罗威尔依然是贵族阶层的成员：于格斯·德·吕西尼昂[Hugues de Lusignan]是马尔什伯爵[Comte de la Marche]（卒于1249年）；让·勒·鲁[Jehan le Roux]是布列塔尼伯爵（卒于1250年）；尤其是纳瓦拉王蒂博·德·香槟（卒于1253年）。但与此同时，也出现了许多出身大学和身为教会人士的特罗威尔，诸如皮埃尔·德·柯尔比[Pierre de Corbie]、西蒙·德·奥特里[Simon d'Autrie]、纪尧姆·里·维尼埃尔[Guillaume li Viniers]、吉勒·里·维尼埃尔[Gille li Viniers]、安德里厄·龚特迪[Andrieu Contredit]和理查·德·福尔尼瓦[Richard de Fournival]。上述人中有好几位属于法国北部的阿拉斯教区，这里后来成为了特罗威尔最后活动期（1250—1300）的重要中心。

十三世纪后半叶继续涌现出了几位贵族特罗威尔，但其大多数均来自市民阶级，他们在法国北部的许多城镇建立了诗人和歌手的行会或“兄弟会”。这些组织会召集被称为“赛会”[*puys*]的集会活动，在这种场合有一位“王子”主导评选

出最优秀的歌曲。阿拉斯的赛会特别有名，我们从记录兄弟会成员及其卒年的登记簿中可得知其中一些细节。[3]由此有许多特罗威尔的名字为我们所知，其中两位特别重要。让 · 布雷特尔［Jehan Bretel］（卒于 1272 年）是阿拉斯赛会的"王子"，共留下四十多首歌曲。亚当 · 德 · 拉 · 阿莱［Adam de la Hale］（卒于 1288 年）甚至更为高产，并且由于中世纪音乐研究的先驱爱德蒙 · 德 · 库塞玛克在十九世纪晚期出版了他的作品全集而更为知名。[4]特罗威尔活动舞台从贵族宫廷向市民圈子的转移，标志着法国世俗单声部歌曲发展的最后阶段。亚当 · 德 · 拉 · 阿莱确实常常被称为最后一个特罗威尔。世俗歌曲的进一步发展属于多声部音乐的历史，而正如我们将要看到的，亚当本人在这方面走出了第一步。

287

特罗威尔歌曲的整体曲目还未像特罗巴杜尔音乐那样得到细致而全面的研究。这其中的原因部分是由于保存下来的素材的数量要大得多。我们不可能给出确切的数字，但众多的尚松曲集中总共保留了大约两千四百首诗和一千七百首曲调。此类素材大多可以获得，但现代出版物倾向于集中在一些特定的领域：个别手抄本的影印本和现代译写本，某个类型的歌曲，或某一位特罗威尔的作品。因此，很难评估出这些丰富多样的歌曲类型的相对重要性。对音乐风格的归纳和总结也仍然停留在就总体而言不甚完全的阶段。前述对于特罗巴杜尔音乐的评价有许多也同样适用于特罗威尔的歌曲。在此我们只需侧重观察北方作曲家们所较为关注的具体诗歌类型和音乐形式。

武功歌及相关类型

法国北部的俗语歌曲并不是与特罗威尔同时出现的——这和南方歌曲与特罗巴杜尔的关系有所不同。早在十世纪以降，奥伊语的作者已经创作出了被称为武功歌［*Chansons de geste*］的本地语诗歌，其最著名和最优秀的代表作便是《罗兰

---

3. R. Berger, *Le Nécrologe de la confrérie des jongleurs et des bourgeois d'Arras*（*1194—1361*），2 卷本，Mémoires de la Commission Départementale des Monuments Historiques du Pas-de-Calais，11^2 and 13^2（阿拉斯，1963 年和 1970 年）。
4. 关于 Coussemaker 和 N. Wilkins 编辑的版本见本书"参考文献"。

之歌》[*Chanson de Roland*]。武功歌并非抒情诗歌，而是史诗，但这些史诗也是被演唱的，而且很可能有竖琴或提琴的伴奏。这种诗乐合一的传统无疑使特罗威尔们更容易接受和吸收由特罗巴杜尔们所精心培育的抒情诗歌的形式与类型。不过，北方的诗人们并未忘记武功歌，相对于其南方的同道，他们创造出了几种与武功歌关系更为紧密的诗歌类型。

武功歌通常由十音节诗行连缀成长短不一的诗节（或称为籁司 [*laisses*]）。每一个籁司就像一个段落一样，集中叙述某个主题或事件，并通过韵律的协和造成整体一致性。在极少数诗作中，有一个较短的结束诗行标志每个籁司的完结。以这种方式构建起来的诗作可能有成百上千行，这很明显需要简朴而适用的音乐素材。而这种素材也确乎极其简练，以至于武功歌的曲调没有在任何手稿中保存下来。但特别需要注意的是：近年来的研究假设，武功歌中存在少量的具有不同功能的、并根据文本的含义和句子结构来分别运用的旋律公式或乐句（很可能不超过三支）。[5]显而易见，这样就将造成不断反复但却能使音乐和诗歌内部结构划分保持高度一致的曲式。意义重大之处在于，这种推测的武功歌的音乐程式语言与后来相关诗歌类型的创作手法如出一辙。这些诗歌类型的文学祖先很早就被认识到了，而我们现在同样可以将武功歌视作其音乐上的祖先。

288

行吟曲和德斯科尔

那些与叙事性诗歌的古老形式有关的音乐文学类型是行吟曲和前章已经简要论及的德斯科尔。行吟曲的起源扑朔迷离，有时还引起许多争议。最流行的理论，是认为它源自凯尔特人，取道布列塔尼半岛或者通过与十二世纪的盎格鲁–诺曼人的接触来到法国。最早写作行吟曲的法国诗人之一是玛丽 · 德 · 法兰西 [Marie de France]，除了她属于亨利二世和阿基坦的埃莉诺的宫廷外，我们对其生平知之甚微。玛丽 · 德 · 法兰西的行吟曲是叙事诗（或者叫传奇 [romans]），间或掺

---

5. 见：J. Chailley，“Études musicales sur la chanson de geste et ses origines”，*Revue de musicologie*，27（1948），第 1–27 页。有关这一问题的更近的研究是 J. Van der Veen 的 “Les Aspects musicaux des chansons de geste”，*Neophilologus*，41（1957），第 82–100 页。

杂了亚瑟王与圆桌骑士的传说故事。这些以押韵的对句写成的诗作显然不是供演唱的。随着将行吟曲入乐歌唱的实践的开展，叙事性文本逐渐让位于基于无穷无尽的爱情题材的大规模抒情性内容。也有部分行吟曲涉及宗教主题或抒发对童贞女玛利亚的情感，但大多数诗作都表达了诗人对一位严厉、倨傲、矜持的女士的冷漠的抱怨。正是这种“求之不得、望穿秋水”[sentimental disagreement]的基本内涵，解释了在特罗巴杜尔中 *descort* [本义为“不协和”“不满足”]这一名称的通行，在后者的诗歌中，有二十八首作品都以此为名，而以“行吟曲”[*lais*]为名的却只有四首。还应记得，在这三十二首诗歌中只有四首的音乐保存了下来（第十一章，第 294 页）。而在特罗威尔中，情形就两样了。在此我们发现了产生于十二和十三世纪的三十首带法语文本的曲调。其中只有九首被命名为德斯科尔，而有十三首被命名为行吟曲，而其余的诗作尽管未如此命名，但因其结构形式被

289

归入这一组。[6]正如前面已经提到的，在一首诗中运用不同的诗节形式，是将行吟曲和德斯科尔与其他特罗巴杜尔与特罗威尔歌曲区别开来的依据。在以下的讨论中为了简便，我们采用行吟曲这一名称来作为这类作品的总体称谓。

完全可以预见的是，从十二世纪晚期经过整个十三世纪发展起来的行吟曲就其总体结构形式而言变化剧烈。无论是诗节的数量，还是每个诗节内部诗行的数目，都是不固定的。诗节的规模从四行到五十六行不等，根据让鲁瓦[A. Jeanroy]的研究统计，平均值为二十到二十五行，不过八到十六行的诗节依然是常见的。如同这一时期的其他抒情诗体一样，每行七音节和八音节的形式占有主导地位，但作为行吟曲的一个特点，三到六音节的较短的诗行也被频繁使用。一首行吟曲内部的诗节形式“非一性”的程度导致了另一变化因素：在一些诗作中，每个诗节可能有其不同的结构形式，而将同一形式应用于两个或两个以上诗节的手法在某些行吟曲中亦有连续或扩散的出现。到了十四世纪，行吟曲的结构也趋于标准化：通常由十二个诗节构成，其中第一个和最后一个结构相同并配以同一曲调（参见第十七章）。应该说某些早期的行吟曲已经预示了这种发展，但像某些现代研究者那样，一定要在高度不规则的十三世纪诗作中发现十二诗节的程式，则往往失于武断。

---

6. 这三十首诗歌被刊布于 A. Jeanroy，L. Brandin 和 P. Aubry 编集的 *Lais et descorts français du XIIIe siècle*。

行吟曲的旋律很自然地反映了其诗体结构的易变性。不过，仍然存在适用于变化的诗节形式的共通性的结构手法，并赋予了行吟曲独特的音乐性格。在开始审视这些音乐特征时，让我们来观察一下手抄本保留这些曲调的两种方式。作为惯例，抄写者会为完整的文本抄写旋律。但在某些情况下，却只有诗文片段随音乐一道出现。显然，那些被记谱的乐句是为了格律相同的所有随后的诗行和诗节服务的。从历史发展的角度视之，不完整的配乐行吟曲具有特殊的重要性和指向性。在涉及旋律反复的音型时，可能会出现许多不同的观点，但我们依然可以拥有大量关于行吟曲的音乐来源及其与其他类型叙事型歌曲的关系的可靠信息。

那些部分文本被配乐记谱的行吟曲最显著的特性，是其将少数旋律公式应用于相当长的诗歌文本。一种简洁的、统一的音节式风格和一系列类似（即使不是完全一致）的旋律公式在不同行吟曲中的反复出现，进一步促成了这一家族中的各个成员之间的相似性。这种特性公式的反复出现，暗示部分配乐的行吟曲借鉴了那些可以适合不同诗体和被不同作曲者及演唱者改编利用的古老的旋律资源。 290
使这种假设变得更令人信服的依据，是部分配乐行吟曲属于该类型中最古老的范例、并且除了埃尔努儿·德·加斯蒂努瓦［Ernoul de Gastinois］的两首外均为佚名的事实。关于埃尔努儿所知甚少，但他似乎活跃于十三世纪的前半叶。尽管他的两首行吟曲的主题是宗教性而非世俗的，但它们仍然很好地反映了较古老的俗语歌曲的诗体和音乐结构。[7]

埃尔努儿·德·加斯蒂努瓦的《圣母行吟曲》［*Lai de Notre Dame*］的第一诗节向我们展示了如何以最少的音乐素材演唱一个长大的诗歌文本。仅有两个基本公式，却服务了二十六个诗行，但略微修饰的第二个公式表明诗节被分成了并不等同的两个部分。手抄本来源并未给谱例 XII–1 中方括弧内的诗行提供旋律。但是这首歌曲的结构显然是 *ab ab ab ab bbbbbb′ ab ab ab ab bbbb′*。[8]这一结构形式和之前设想的武功歌的作曲手法的关联性是不言自明的。

---

7. 有关埃尔努儿生平和作品的所有素材均收集在 J.Maillard 的“Lais et chansons d’Ernoul de Gastinois”一文中。
8. 在 A. Jeanroy 等的 *Lais et descorts français du XIIIe siècle* 的扉页后有加斯蒂努瓦的《圣母行吟曲》的开头诗节的原始记谱的影印本。

谱例 XII–1：埃尔努儿 · 德 · 加斯蒂努瓦的《圣母行吟曲》的第一诗节



* 音符 f 只出现于该乐句的第一次呈示中。

我热切地宣扬我的（全部）生命，我绝不放弃对荣耀（童贞女）的爱；我不寻求其他的帮助，除了来自珍贵的童贞女的之外，她是那样圣洁，终其一生从未受过肉欲之惑。而今，惟愿温柔、虔敬的童贞女玛利亚不要拒绝我之所请。幸运的童贞女，神圣、贞洁、纯粹，威望在诸圣之上，神圣的童贞女，神之配偶，纯真的处女，温柔的女王，慈悲而善良，每一个造物，如若诚心信奉你，都一定会远离厄运。

291　一些学者努力探寻这首行吟曲的出身起源，他们认为它是一首仪式性继叙咏的俗语翻版。但在诗歌结构变化多端的十三世纪行吟曲和几乎像赞美诗一样规整的同时代继叙咏文本之间，几乎不存在任何关联。即使是在行吟曲整体结构的标准化程度有所提升的十四世纪，这两种类型之间的差别依然要大于相同之处。不过，比较古老的行吟曲确实利用过被称为二重循回的继叙咏这一特殊形式（参见第六章）中已有的结构手法。这方面最明显和集中的例证可以在埃尔努儿 · 德 · 加斯蒂努瓦的另一首行吟曲《旧约与新约行吟曲》[*Lai de l'Ancien et du Nouveau Testament*] 中发现。

对古老行吟曲风格的显著偏离，也出现在一些十三世纪作曲家的篇章中。一个或两个旋律公式的连续反复消失了，贫乏的旋律被更为扩张和抒情的乐句所替代。单个乐句和完整旋律都覆盖了更大的音域，包含更多的每音节二至四音的装

饰音组。随着这些新发展的出现，行吟曲失却了古风和流行的特质，开始接近同时代特罗威尔歌曲中更为雕琢的风格。

其他叙事型歌曲

或许是一直受武功歌影响的原因，北方诗人所培育的叙事性歌曲要远远超过南方的特罗巴杜尔。法语的牧人歌［*pastourelle*］继承了特罗巴杜尔牧人歌的传统，但将注意力更多地放在对乡村习俗与生活方式的刻画而非骑士对牧女的诱奸上。确实，在后面将要讨论的让・埃拉尔斯［Jehan Erars］的牧人歌中，骑士和牧羊女之间的攻防被完全略去了。在另一种类型的叙事-戏剧性诗歌中，主要角色是一位怨女：因为情人的远去，或是丈夫的出现，或者双亲顽固地阻止她嫁给中意的心上人。这一类诗歌被称为图景尚松［*chanson de toile*］，有时被误译为“纺线歌”。这位女士确实有可能在纺纱织布之际倾吐她的苦水，不过也可能是在读书或干别的什么事的时候。在中世纪和在如今一样，“*toile*”一词有几重含义，其最常见的义项为织布，但亦可以特指一幅挂毯所描绘的场景。而今天的这个词既可指布匹，亦可指一幅绘画或画布，犹如英语中的“*canvas*”。*chanson de toile* 正确的（如果不是特别雅驯的话）译法可能应该是“图景歌”，因为它一般都从描绘那位女士所处的场景开始。作为一种体裁，图景尚松在十三世纪早期就灭绝了，其旁系的后裔可能是以女性哀叹被许配给老而善妒的丈夫为题材的“错嫁歌”［*songs of mal-mariée*］。许多世纪后，这种场景还是法语文学和歌曲所钟爱的题材之一。 292

图景尚松无疑是法语抒情诗歌中最古老的类型之一，其与同样古老的武功歌之间的类似性很早就被注意到了。例如，《在果园里》［*En un vergier*］的每一个诗节都押相同的韵，全部十音节四行体的诗节都配以相同的曲调（谱例 XII-2）。只有第四行的终止式有关变化，为的是引入两行叠句来收束每个诗节。由此形成的曲式——*aaaa'BC*——似乎是相当原始的，但其旋律风格却比叙事性歌曲中的其他类型更为精致。

谱例 XII-2：以有量形式译写的一首佚名图景尚松的第一诗节



在果园里，一位国王的女儿坐在晶莹清泉旁的洁白细沙上，双手扶着面颊。她曼声呼唤着温柔的友伴：啊，居伊伯爵，你的爱带走了我的欢乐和笑颜。

另一首佚名的图景尚松《美丽的多艾特》[*Bele Doette*] 甚至更具装饰性的表现力（见：AMM，No. 44）。其中的叠句似乎尤其能反映出女性内心的忧伤。仿佛是为了平衡其旋律风格的装饰性，《美丽的多艾特》的结构相对简单——*ababC*。这种为诗节的主题配以两个乐句，而以第三个结束性乐句作为叠句配乐的手法让我们想起埃尔努儿的《圣母行吟曲》第一诗节的结构特征（谱例 XII-1）。或许用来总结每一诗节或籁司的与众不同的乐句暗示了文本的反复和在叙事性歌曲中叠句的引入。舞歌和其他类型的流行音乐及民间音乐也同样强调叠句，甚至有可能提供了一些后来沉淀在更多的文学形式中的叠句。

293

无论叠句的来源如何，它们确实在法语牧人歌中起到了关键性的作用。可能是由于题材的缘故，特罗威尔的牧人歌通常有高度反复性的形式，风格也较为简朴。让·埃拉尔斯的《在复活节期间》[*Au tems pascor*] 是一个典型的例证（AMM，No. 45）。其诗体和音乐形式可以被图示如下：

诗歌：	$a_4\,a_4\,b_{6'}$	$a_4\,a_4\,b_{6'}$	c_8	c_8	$d_{6'}$	$d_{6'}$	e_8	e_8	$f_{6'}$	$G_8\,F_{6'}$
音乐：	*a*	*a*	*b*	*b*	*c*	*c*	*b*	*b*	*d*	*A*

不过，正如常有的情况一样，字母并不能指示旋律作为一个整体的同质性。开头乐句（*a*）事实上是整首歌曲的初始力量。它确立了一个五度的音域，所有的乐句都在此区间运动；它也提供了可被碎片化而拼接成曲调内部诸乐句（*b*、*c* 和 *d*）的动机；它还完整地作为叠句音乐而出现。这首曲子以及别的牧人歌音乐素材的简洁，到底是由于运用民间曲调还是出自独具匠心的戏仿，仍然无法解答。某些牧人歌确实是以贵族阶层（或至少是市民阶级）为受众的，它们偏爱拿乡土元素插科打诨。如果作品针对的是这样的听众，那么作曲者满可以为巧妙地模仿（而非直接引用）民间歌曲而感到自豪。无论如何，《在复活节期间》创造出了贴切生动的音调，栩栩如生地描绘了人群辐辏的乡村聚会的情景。

叠句

尽管叠句在叙事性歌曲（诸如武功歌和牧人歌）中尤其常见，但它们也出现在其他诗节形式多变的诗歌类型中。自然，产生叠句的是文本的反复，但叠句的配乐与诗节中其他文本的配乐的关系特别能引起音乐家的兴趣。在《美丽的多艾特》和《在果园里》，叠句都配有新的旋律。而与此相对，《在复活节期间》的叠句则反复了开头乐句的旋律。这种来自诗节主体的音乐素材的反复产生了难以分类的众多曲式。有的学者称这种将诗节曲调的最后乐句也用作叠句旋律的歌曲为叠尾曲［*rotrouenges*］。但这种命名法似乎还有待商榷，因为该术语原初是用来泛指非宫廷题材的法语歌曲。而所谓“叠尾曲”的作诗和音乐手法并不统一，唯一可以确定的共性在于将叠句和简朴的诗歌结构相结合，这种结构可能是纯朴古老的，也可以是矜持优雅的。一个较晚的被称为“叠尾曲”的例子是吉勒贝尔·德·贝恩维尔［Gillebert de Berneville］的《我向你歌唱我的悲伤》（*De moi dolereus vos chant*；AMM，No.46），这位诗人是十三世纪后半叶阿拉斯行会的成员。这首带叠句的歌曲的诗节形式为 a_7 a_7 a_7 b_3 B_8，而其音乐形式却不那么容易描述。开头的一个乐句在第二个诗行上又反复，随后是一个新乐句（*b*）和一个三音动机（*c*）完成了诗节的配乐。叠句的旋律来自诗节的最后八个音节上的音符，但给予后者

294

不同的乐句结构。这使得诗节和叠句的音乐关系听起来比实际更简单一些。动机 *c* 其实也是乐句 *b* 的头三个音，它体现了叠句旋律的双重功能：结束诗节旋律与开始 *b* 和 *c* 的反复。这种微妙的勾连交织的反复，给吉勒贝尔歌唱的看似简朴的忧郁情愫蒙上了深沉的表情。

一直以来有人认为，演唱时在一位独唱者唱完诗节的主体后，会有听众加入进来一起唱叠句。这种观众参与的演唱方式在舞歌中可能是常规做法，但不太可能与图景尚松有关，在后者中叠句一般用以抒发某种非常个人化的情感。而对于另一种被称为带叠句的尚松［*chanson avec des refrains*］的歌曲类型，这种方式似乎就更不适宜了。此类歌曲并不含有通常意义上的“叠句”，而是每一诗节后跟一个取自某首流行歌曲的不同的叠句。作曲家无疑在此希望听众能够听出这家喻户晓的引用，并且能欣赏他引入这些曲调的巧妙手法。看来不大可能有听众会和独唱者一起演唱叠句，因为他们根本就不知道下一诗节出现的叠句是什么。

引用式叠句的实践在十三世纪和十四世纪初期是如此普遍，以至于可以被视作一个显著的时代特征了。中世纪文学专家很早就注意到了这一实践的存在，早在 1904 年，阿尔弗雷 · 让鲁瓦就列举了五十四首“叠句为外来文本”的尚松。[9] 其中有许多是牧人歌，但别的类型（包括爱情尚松［*chansons d'amour*］）也有出现。这些歌曲很可能都属于十三世纪，有相当一部分都是阿拉斯和法国北部的其他城市较晚世代的特罗威尔的作品。作曲家们无一例外地以相同的基本手法在诗歌中引入外来的叠句。一首歌曲的所有诗节都有相同的诗体结构，除了结束处有一个和叠句押韵的附加诗行作为过渡之外。有时，这附加诗行也有不同的旋律，以便导向预示叠句的音乐。

295

《不可邪思》（*Penser ne doit vilenie*；AMM，No. 47）提供了一个展示外来叠句如何与一首尚松的主体部分结合的方式的极好范例。[10] 这首诗的四个诗节都有相

9. A. Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique en France*（巴黎，1904 年），第 102 页和脚注 1。而 Gennrich 则在 RVB 第 2 卷的第 255–291 页上将这个表单扩展为约八十个曲目，并收入了所有的叠句文本和与之有关的全部曲调。

10. 不同的抄本分别将这首作品分别归在吉奥特 · 德 · 第戎［Guiot de Dijon］、安德里厄 · 龚特迪和让 · 埃拉尔斯的名下。另外两个带叠句的尚松例证见于 Gennrich, *Grundriss einer Formenlehre*，第 55–59 页。

同的韵脚，头七行的韵律为：**a′ba′bba′a′**。而每个诗节的第八诗行则使用了叠句的最后一个韵脚。诗人通过借助特罗巴杜尔诗歌中的常见的“鱼咬尾”技巧，以每一叠句的最后一个词作为下一个诗节的起首，造成了文本的整体一贯性。而这首诗的配乐则显得有些独具一格。头八个诗行的配乐构成了这样的曲式单位：*aa′ aa′ bc aa′*。而乐句*a′*在第一个叠句结束处重现，并再次在第二个乐句结束处反复（在此缺了开头两个音）。其开头乐句像是第一个叠句的起始，但随后在结束音（这是整首尚松使我们期待的）上方四度的 **c′** 音上来了一个出人意表的终止。

《不可邪思》的第四诗节出现了一个问题：这个诗节只出现在没有给出叠句曲调的手抄本中。而同一叠句在别的文献中的三处引用都伴有旋律，但这仍然造成了新的问题。这三个版本都收入了 AMM 的 No. 47。头两个和第三个叠句的旋律非常接近，尤其是开头与结束部分。人们完全可以创作第二对相互关联的叠句旋律来与《不可邪思》中引用过的第一对叠句相匹配了。这似乎也印证了我们发现的第四个叠句的旋律是可靠的，尽管我们还不知道哪种音高移位［transposition］应被使用。结束在 **c′** 音上的版本可以证实第三个叠句的让人吃惊的终止式，并强调两个曲调之间的关系。从另一方面讲，下移至 **g** 音上的处理将符合听者的习惯性预期，并且不会影响第三和第四叠句之间的旋律相似性。究竟哪一种解决方式是作曲者的原意，可能永远是个难解之谜。我们同样无法确知，造成这首尚松和头两个叠句的音乐关联性的原因，是对它们原始曲调的修改，还是在构造尚松的旋律时对业已存在的乐句的细腻运用。不过，别的抄本在引用这两个叠句时也配以完全不同的曲调，我们似可以由此推断，将它们联系起来置于《不可邪思》的音乐中，正是作曲家自己的意图。

同时我们也要知道，引用式叠句的实践并不仅限于特罗威尔歌曲的创作。《不可邪思》中的四个叠句都相继出现在不同的经文歌中（见谱例 XIV–2）。作为十三世纪多声部音乐的主导类型，对经文歌及其中对叠句的频繁引用将在第十四章探讨。在此我们只需要注意到，经文歌为我们研究叠句旋律提供了主要的来源。只是它们在多大程度上改变了这些旋律的原始形式，则始终是一个问题。 296

对于那些十三世纪诗人如此随意地摘引作为叠句的原始文本，我们所知甚微。有些这类文本可能来自其他叙事诗歌（尤其是牧人歌），但其大多数似乎源自舞蹈歌曲及别的流行音乐。产生这些叠句的完整文本有些也保存了下来。这为数不多

的文献似乎表明，我们其实无需为其他多得多的文本的遗失而太过惋惜。舞蹈歌曲无论就诗歌还是音乐而论，都并无特别突出卓越之处。其歌词中大量充斥习惯性套语和陈辞，而其旋律则偏向于简单、短小和高度重复。许多歌曲的叠句音乐中已经包含了为其他诗行配唱的全部旋律。不过，十三世纪的舞歌仍然占有重要的历史地位,从中孕育了后世法语诗歌音乐的三种更为文雅的“固定模式”: 回旋歌、叙事歌和维勒莱。这些形式的早期历史及其相互关系扑朔迷离、汗漫不清。事实上，它们直到十三世纪晚期才趋于“固定”，而此时特罗威尔的活动已经开始落幕了。固定模式的确立和它们从简单的舞蹈曲调向多声部歌曲转变的过程正好同时。一旦这转变过程完成，这三种各具特色的形式便主宰了直至十五世纪晚期的法语抒情诗歌。

回旋歌

在法国北部，*carole* 和 *ronde* 及其众多的指小形式 *rondet*、*rondel* 和 *rondelet* 都大同小异地指称一种分组轮舞歌曲，其表演形式为领舞者歌唱诗行，而其他舞者歌唱叠句，交替反复。从现代用语角度视之，*carol*［圣诞颂歌］一词的初始意义值得研讨。许多此类古老的舞歌其实与基督诞生无关，而是源于庆祝冬去春来的欢乐仪式（如五朔节很有可能是这些舞蹈的真正起源）。不过在十三世纪，回旋性的轮舞可以被称为 *carole*［卡罗尔］，更常见地也可以使用 *ronde* 一词的另一指小形式 *rondeau*［回旋歌］，这个名称被我们使用至今。

许多回旋歌仅含有六个诗行,其中有一个总结性的叠句。在这种后来的“固定”形式中,最简单的结构为叠句在回旋诗节之前出现的诗体,有八个诗行和两个韵脚。诗行 1 和 2 构成完整的叠句，并在诗行 7 和 8 回复。诗行 1 同时也出现在诗行 4 的位置。而其余的诗行则有不同的文本，但和叠句押相同的韵。在后来的法语和英语诗中，这种形式有时候被误称为 *triolet*［八行两韵诗］*，此种回旋诗的配乐仅有两个乐句，凡是押同韵的诗行都唱同一乐句。我们由此可将其诗体与音乐形

297

* 译者注：本意有“三联句”之意，盖指 1、4、7 诗行的相同。

式图示为：*ABaAabAB*（大写字母代表叠句诗行——歌词和音乐均反复。小写字母既指示韵脚也代表配合不同歌词反复的旋律）。这里有一首十三世纪晚期的代表性回旋歌，纪尧姆·德·亚眠［Guillaume d'Amiens］的《自从我的夫人到来》［*De ma dame vient*］（谱例 XII–3）。[11] 该例中诗行前的数字指示它们被演唱的先后顺序。而这首诗的译文则更清晰地反映了诗体结构。

谱例 XII–3：纪尧姆·德·亚眠的回旋歌



1. 自从我的夫人到来
2. 我就有了巨大的欢乐；
3. 我记得她
4. 自从我的夫人到来
5. 我永远也不离开她
6. 还要永远爱她；
7. 自从我的夫人到来
8. 我就有了巨大的欢乐。

八行体回旋歌在艺术手法上的限制及其简单的旋律风格，让人难以想象它在后来竟会有那样大的发展。然而，作曲家们却尝试在保持其基本框架的同时，扩大诗的规模并为之创作更为精细的配乐。只是这一变化不是由特罗威尔完成的，而是出现在十四和十五世纪的多声部歌曲中。[12]

---

11. 选自 Gennrich，RVB，第 1 卷，第 36 页。其他相关例子还可参见：HAM，No. 19d 和 19e，以及 Gleason，EM，第 10–11 页。
12. 由于十六世纪回旋歌在结构上的改革，对这一形式的现代描述不完全反映其中世纪的实践情况。

叙事歌

正如我们在前一章提到的那样，特罗巴杜尔们通常称他们的舞蹈歌曲为当萨［dansa］和巴拉达［balada］。“*balada*”这一名称在法国和意大利都有其音乐术语学的含义，但在两个国家却分别有着不同的指向。意大利语的 *ballata*［巴拉塔］是一种叠句出现在诗篇开头和每个诗节之后的形式，相当于法语的维勒莱（详见后文）。而法语的 *ballade*［叙事歌］则显然与其有共同的起源，但走上了不同的发展道路。由于受到尚松的影响，开头的叠句消失了，叙事歌的结构也逐渐固定为 *aab* 的形式。我们在特罗巴杜尔的某些坎左中已经遇见过这种曲式，而其在特罗威尔的尚松中甚至更为常见。然而，许多采用 *aab* 结构的尚松并没有叠句，和同时代舞歌的例子毫不相干。因此，如果把这些尚松也定为叙事歌是错误的。[13] 直到十四世纪，叙事歌才显露出那些精致考究的尚松的形式与风格特质。一旦这一转变完成，带叠句的叙事歌便成为法语世俗歌曲中最为常见的种类了。

298

和诗节数量众多的坎左及尚松截然不同，叙事歌的“固定的”文学形式仅包括三个诗节，外加一个结句，而后者常常在配乐的叙事歌中被省略。与诗节数量的减少同步的是单个诗节规模的扩大及其韵律的复杂化。叙事歌从爱情尚松中借用了结构为开头四个诗行的一个特性手法，即交替押韵的两对句体（abab）。而诗节其余的部分由三到四行构成（其中包含叠句），没有固定持续的韵律。大多数叠句都只有一个诗行（即最后一行），但有时也会扩展到将倒数第二诗行也包括在内。还有些情况下，诗节本身还会扩大到十个诗行的规模。从这些特点可以看出，叙事歌的诗节形式不像回旋歌那样固定。不过我们还是可以用图示总结出各种诗行数目的叙事歌的典型结构，但必须注意：这里的诗节后半部分的韵律尽管是常见的，但绝非一成不变：

7 行诗节：　ab　ab　bc　C

13. 例如在 HAM 中，N0.19a 和 36a 都是典型的尚松，而非叙事歌。当然，有无叠句是无法从单个诗节来判断的。

8 行诗节：	ab	ab	ccd	D
10 行诗节：	aab	aab	bcb	C
曲式：	*a*	*a*	*b*	*C*

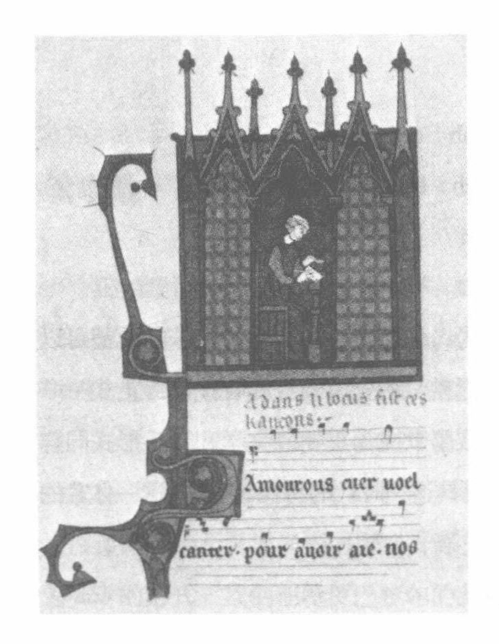
从以上的诗节结构类型来看，可以认为：任何叙事歌文本的配乐曲式都可以分为三个段落，其中第一段是反复的——通常分别含有开放和收拢的终止式——而第三段作为叠句音乐。和回旋歌一样，叙事歌成为重要的文学和音乐形式同样也是一种十四世纪现象（后者甚至比前者更具这一时代的特性）。有关这一体裁的深入探讨将放在随后的章节中进行（尤其是第十七章）。

维勒莱

299

第三种固定形式维勒莱［virelai］是三种类型中最后获得重要的诗歌和音乐体裁声望的，其名称被普遍接受与使用也是十四世纪的事了。维勒莱的产生与起源非常含混。这个词在较早的与舞曲或舞蹈运动有关的诗歌文本中被写作 *vireli* 或 *virenli*。通行的观点将 *vireli* 解释为“转动她”，而将 *virelai*（= *vireles*）解释为“转动他们”。最后确定的这个拼写法“*virelai*”可能反映了行吟曲［lai］的影响，但这两种形式其实是不相干的。一种十五世纪的说法——有时也被一些现代学者引述——认为一首维勒莱就是“倒转（*viré*）的行吟曲”，当是一种原始意义和用法被长时间遗忘后出现的错误的词源。

维勒莱就其诗体和音乐结构而言，无疑与其他带叠句的舞歌关系密切。它也从叠句开始，但随即像叙事歌一样将诗节分为三段，其中第一和第二段配以相同的旋律。不过在维勒莱中，诗节的第三段要反复叠句的音乐。一首多个诗节的维勒莱的完整结构当为：*AbbaA bbaA bbaA*……如果我们将维勒莱视作一种将叠句置于第一诗节开头的叙事歌，就会清楚法语维勒莱和意大利巴拉塔的相同形式是如何从古老的法语叙事歌或普罗旺斯语巴拉达或当萨进化而来的。在后来的发展过程中，维勒莱跟随叙事歌，将常规的诗节数量缩减为三个，但在诗节中各个段落可以包括的诗行数目上，维勒莱要更为自由一些。配乐相同的段落很自然从一开



《阿拉斯尚松曲集》[*Chansonnier d'Arras*] 中一幅描绘亚当 · 德 · 拉 · 阿莱的微缩画

始就有着相同的诗体结构，但在其他方面诗人们却拥有更大的自由度。仅有维勒莱的整体结构型是固定的。

我们不应因为“固定形式”在后世多声部世俗歌曲中的主宰地位，就过于夸大它们在特罗威尔歌曲中的重要性。我们在特罗威尔的曲目中可以发现大量和特罗巴杜尔作品相同的类型：爱情歌曲（尚松）、舌战歌曲（争吵歌 [jeux partis]）、行吟曲和德斯科尔、牧人歌以及破晓歌（阿尔巴体）。而法语诗歌自身的贡献则有图景尚松和错嫁歌。即使是在较晚近的作曲家亚当 · 德 · 拉 · 阿莱（卒于 1288 年）的创作中，这些类型依然是主力。亚当的全部作品包括：三十四首尚松、十七首争吵歌、十六首“隆德尔”[rondels] 和五首经文歌。此外，他还有著名的带音乐插段的戏剧牧人歌《罗班和玛丽永的游戏》[*Jeu de Robin et Marion*]。较早的作曲家对于舞蹈歌曲甚至更缺乏兴趣，这一类型在特罗威尔歌曲的大规模抄本合集中少得可怜。[14] 尤其是维勒莱和叙事歌在十四世纪之前还远未发展成为我们熟悉的固定形式。即使是在十三世纪，*rondel* 这一术语也包括了大量不同形式。再以亚当 · 德 · 拉 · 阿莱为例，其作品的抄本将一组十六首曲子都称为“亚当的隆德尔”

300

14. 例如国王抄本 [Manuscrit du Roy] 的原始曲目中只有一首舞歌，即叙事歌《在所有的舞蹈中》[*Entous tans*]。而以有量记谱法填写在空白页上的十三首曲子中有四首回旋歌。参见：Gennrich，RVB，第 2 卷，第 186–188 页和第 228 页。

[*Li Rondel Adan*]，其中有舞歌的最早的多声部配乐。这些作品中大多数确实是回旋歌，尽管其结构和韵律还未完全地标准化。不过也还有一首有着维勒莱的形式，另一首是开头有叠句的叙事歌。[15] 多声部歌曲的这三种主要类型从形形色色的形式中脱颖而出是即将到来的新趋势。

特罗威尔歌曲的总体特征

法国北部世俗歌曲的主要发展动力来自南部，特罗巴杜尔和特罗威尔的作品也因而很自然地具有许多共性。当然，特罗威尔们也不仅仅满足于追随前人的足迹，而是走出了一条新路，并赋予其音乐鲜明的自身特质。的确有许多法语歌曲模拟了普罗旺斯坎左严肃的风格和微妙的精致，但也有相当多的作品呈现出我们所认为的典型法兰西的与生俱来的华丽和优雅修饰的轻浮。这些特质尽管在诗歌文本中反映得最为明显自然，但在特罗威尔的音乐中也能感受到。

相对于特罗巴杜尔而言，特罗威尔们培育了一种简朴而直接的旋律形式与风格，这赋予他们的歌曲一种近乎于民歌的性格。这种性格究竟在多大程度上确实是受到民间音乐的影响还很难判定。不过我们可以认为，前述的民间歌曲类型确实从整体上影响了特罗威尔作品许多特性的形成。武功歌及相关的叙事歌曲必定造成了特罗威尔们对反复而非贯穿性旋律结构的偏爱。这种偏爱的直接体现便是对叠句的钟爱。因此，平衡和清晰的结构感便成为特罗威尔歌曲的一个显著特质。另一个很可能有着相同渊源的特质是对简洁的、基本上为音节式的旋律的重视。当然，就这方面而言，特罗威尔曲目整体上显示出很大的变化性。图景尚松《美丽的多艾特》就其为表现目的而运用的密集装饰音而论，代表了某种极端性倾向。而常规的尚松（尤其是较早的特罗威尔的作品）倾向于更有节制和精练地使用作为特罗巴杜尔坎左的标志的声乐装饰音。另一种极端倾向，是像让·埃拉尔斯的《在复活节期间》这样彻底的音节式歌曲，造成一种完全的民间音调特色。这

301

15. 这两首作品和亚当的另一首回旋歌都见于 Gennrich, *Troubadours*, *Trouvères*, 第 39–41 页；其中的维勒莱和另一首回旋歌见：Gleason，EM，第 74 和 76 页；其中的叙事歌和另一首回旋歌，见：HAM，No.36b 和 36c。

一类型的许多曲调或许代表了特罗威尔对于世俗歌曲艺术最重要和最具吸引力的贡献。

在许多特罗威尔歌曲的脍炙人口的曲调的产生过程中，节奏和节拍究竟起到何种作用依然是个疑问。有些学者不假思索地接受将三拍子应用于所有的特罗威尔歌曲。但这样一来的结果是，在许多情况下既不能造成音乐上满意的结果，也不符合历史实际。例如，很难想象十二世纪后半叶的第一代特罗威尔会坚持不懈地追随同时代多声部宗教音乐在节拍组织系统方面的实践。诸如《美丽的多艾特》这样高度装饰性的歌曲展示了音乐方面的问题。坚持要把旋律和文本塞入三拍子的套子中，只能是削足适履、呆板失真。[16] 而且，文本的结构本身已经暗示在表演中允许一定自由度的必要性。由十个音节构成的诗行被分为四加六两个节奏组，但这两个分句和整个诗行的韵脚都既可以是阳性的，也可以是阴性的。而按照习惯，手抄本只给出第一诗节的曲调以及第 1 和第 3 诗行的分句中相应的阴性和阳性韵脚上的变体（见：AMM，No. 44）。但我们确实不知道，如何处理在第 2 和第 4 诗行的分句处［caesura］的阳性韵脚或整个诗行结束处的阴性韵脚。AMM 中给出的处理只是一种可能的解决途径。[17] 很显然，只有基于不断变化的对文本的重音、结构和语义的自由节奏处理才能体现出这首歌曲的表现性品质。

302

随着十三世纪历史的演进，许多变化因素使得在特罗威尔歌曲中运用三拍子的可能性和适用性日趋增强。尽管大多数舞蹈歌曲只有叠句的音乐部分保留下来，但它们被节拍化的必要性无疑是存在的。因此，这些叠句被引入尚松之后，就有可能导致整首曲调的节拍组织化。同理，在像《在复活节期间》这样的歌曲中引入周期性的三拍子，很可能是出于对乡村舞蹈的流行风格的模仿。不过即使是在这一作品中，文本的重音和音乐的强拍有时也会非常生硬而笨拙地发生碰撞（参见：AMM，No. 45，第一诗节的第 9 行和第 10 行）。另一个可能导致特罗威尔们接受三拍子的变化因素，是十三世纪的经文歌中对叠句的引用和使用法语世俗文本（参见第十四章）。在这种情形下，无论怎样曲折流动的文本的节律，都需服从于规则的节拍音型。不过，我们也不要忘记，在精确的音符时值记谱法产生后很长一段

---

16. 这方面的例子可以参见 Gennrich，*Exempla*，第 8 页和 J. Beck，*La musique des troubadours*，第 103 页中的现代译谱。

17. 对最后三个诗节的附加叠句诗行也没有硬性的规定。

时间，特罗威尔的歌曲还持续运用无量记谱来写作。极具代表性的实例，便是亚当·德·拉·阿莱作品全集的抄本中，以无量记谱法来记写单声部的尚松和争吵歌,但又采用当时先进的有量记谱法来记录多声部的回旋歌和经文歌。显而易见，特罗威尔们仍然渴望得到演绎的自由，并通过他们对于记写曲调的谱式的选择来确保这种自由。一直到十四世纪，我们才最终发现用明确的音符时值和周期性的节拍型记写的单声部歌曲。而到这个时候，特罗威尔的时代已经逝去了，世俗歌曲也开始进入一个全新的发展阶段。

的确，不断发展或许正是一直在文化与社会生活中扮演着重要角色的法语世俗歌曲最为重要的特性。而造成这种持久生命力的主要原因之一，无疑正是对于来自各种方面影响的持续吸收。同时代的素歌和多声部教会圣咏、拉丁语和俗语的诗歌、教会音乐家和流浪艺人、贵族和民间音乐、特罗巴杜尔和凯尔特游吟诗人，都对特罗威尔歌曲的文本和音乐发生过影响。就音乐本身而言，这种发展一开始是在单声部歌曲的有限空间内进行的；而当这种空间变得越来越狭窄时，作曲家们便试图从同时代的多声部音乐创作技术中寻求新的突破。或许，正是这无比关键的一步决定了法语世俗歌曲的未来。而同样不容忽视的是创作题材的多样性。如同特罗巴杜尔一样，严肃的爱情歌曲构成了特罗威尔曲目的核心内容。阿尔比十字军运动造成的宗教精神、宗教裁判所的威胁、圣路易（路易九世，1226—1270 年在位）的虔敬同样催生了大量敬献给童贞女玛利亚的歌曲，这些作品剔除了肉欲之念，将宫廷爱情的理想转化为虔诚的基督教信仰。但特罗威尔们还发现了许多别的题材，来衬托这单一贫乏的主题。像春之歌歌颂了爱情的欢愉，而牧人歌则描绘了乡村乐趣的生动图景。社会的道德风气也成为调侃挖苦的对象，无论教士还是世俗官员都难逃讽刺诗的攻击。完全是为了消愁解闷，争吵歌讨论了爱情困境，傻子歌［*sottes chansons*］则以下流猥亵的口吻戏仿严肃的尚松。总之，特罗威尔为法语世俗歌曲今后未曾间断的历史进程不仅确立了持久性的题材，也打下了作为其基本特质的风格创新的坚实基础。

303

第十三章
世俗单声部歌曲（三）：
俗语歌曲在欧洲各地的扩散

304

德国的世俗歌曲

在德国正如在法国北部一样，方言中的世俗歌曲只有在特罗巴杜尔的影响力日益明显后方才出现。早在日耳曼部落进入德意志地区之际，被称为斯科普斯［*scops*］的民间歌手就活跃在社会生活及军事和宗教活动中。而当日耳曼人开始过较为安稳的定居生活后，四处游荡的杂耍艺人［*Spielleute*］取代了斯科普斯。这些流浪艺人和戎格勒一样，社会地位非常低下，但在保持日耳曼传统和传播日耳曼文化方面却发挥了重要作用。同时不难想象，也有一些最古老的世俗歌曲是用拉丁文写成的。而出现在《剑桥歌曲集》（参见前文第 276–277 页）中的那些民间传说也很可能出现在流浪艺人的方言节目中。此外，他们传唱的还有近似于武功歌、保存着日耳曼人民在前基督教时期古老神话传说的史诗。不幸的是，这些早期民间文学的配乐无一留存，对于这一重要的音乐传统的性质，我们也只有雪泥鸿爪可供猜想。

恋诗歌手

除开古老的传统，德国世俗歌曲的历史，实际是从恋诗歌手［*Minnesingers*］的抒情诗歌开始的，恋诗歌手是德国的特罗巴杜尔和特罗威尔。这个名称反映出其普罗旺斯和法国的前辈和同辈所培育的宫廷爱情的题材［*Minne*］在他们的创作

中占有的中心地位。考虑到他们的民族属性及骑士道观念，欧洲的学者们曾对恋诗歌手模仿特罗巴杜尔和特罗威尔的程度存在争议。不过恋诗歌手的艺术确实曾深受法国的影响。除诗歌的主题之外（在这个方面并不仅限于宫廷爱情），恋诗歌手们吸收了法国的诗歌类型、模仿技巧和结构，甚至从法语和普罗旺斯语歌曲中借用旋律。这种受容的关系绝不能被忽视。

305

我们在特罗巴杜尔和特罗威尔的曲目中发现的大多数诗歌类型都出现在了恋诗歌手的歌曲中。怨女歌［*Frauenstrophe*］悲叹薄情爱人的离去，相当于图景尚松。一对恋人在离别时依依惜别，歌唱黎明的到来（晨歌［*Tagelied*］）。而普罗旺斯舌战歌［tenso］和法语争吵歌［jeux parti］在德国的对应物是争论歌［*Streitgedicht*］。如果说牧人歌并未找到可对应的德国翻版，却影响了许多庆祝春天到来、描写乡村欢乐的诗歌。十字军创造了十字军歌［*Kreuzlied*］，还有无数歌曲涉及到别的宗教或政治主题。德语的 *Leich* 相对于法语的 *Lai*，二者在题材处理和结构特征上都如出一辙。最后，宫廷爱情歌曲的影响当然不容忽视，恋诗歌手正是借此得名的。



一份沃尔弗拉姆·冯·艾申巴赫［Wolfram von Eschenbach］的《帕西法尔》［*Parzifal*］的抄本中，描写两位骑士打斗的插图（维也纳国家图书馆藏）

在德国，对于法国宫廷爱情观念的接受有赖于一个贵族社会的存在，而这个社会（至少在原则上）是建立于骑士道之上的。这个社会形成于十二世纪后半叶，尤其是在霍亨斯陶芬王朝的神圣罗马帝国诸帝统治时期：弗雷德利克·巴巴洛萨

306

（1152—1190）[*]、其子亨利六世（1190—1197）和孙子弗雷德利克二世（1197—1250）。弗雷德利克·巴巴洛萨在1156年迎娶了勃艮第的贝阿特丽丝［Beatrix of Burgundy］，由此建立了与法国文化的直接联系。我们知道，至少有一位特罗威尔吉奥特·德·普罗万［Guiot de Provins］是贝阿特丽丝宫廷中的成员（普罗万是巴黎东南的一座小城，不要与普罗旺斯相混淆）。帝国宫廷也同样知道“大诗人”［Archpoet］的拉丁歌曲，后者是《歌利亚的忏悔》［*Confession of Golias*］的作者和最伟大的游方诗人。[1]“大诗人”在1161—1166年间的恩主正是科隆大主教和“红胡子”的宰相雷吉那德·冯·达泽尔［Reginald von Dassel］。[2]

这种文化的交流不可避免地激发了德语诗歌的发展。亨利六世本人就是一位恋诗歌手，并且——极具历史反讽的是——他将另一位特罗威尔君主狮心王理查从奥地利公爵手中救出来，又把他关起来索要赎金。而法国对于爱情歌曲发展的影响也不限于皇室宫廷。1161年，图林根伯爵将其诸子送往亨利七世的宫廷以接受法国式的贵族教育。其中之一的赫尔曼［Hermann］成为了法国诗歌的热切仰慕者和恋诗歌手们的热情保护人。

恋诗歌手活动的第一个时期大致从1160年到1220年，这也是法国特罗威尔们活跃的第一期。在这一时期，创作抒情诗歌及音乐的热情遍布整个德意志，恋诗歌手们来自相当广大的各个不同地区。迪耶特马尔·冯·阿伊斯特［Dietmar von Aist］是奥地利贵族，海因里希·冯·维尔德克［Heinrich von Veldeke］来自靠近现今荷兰东南部的马斯特里赫特［Maastricht］地区。在这南北两端之间，弗里德利希·冯·豪森［Friedrich von Hausen］来自美因茨附近的莱茵兰地区，哈特曼·冯·奥厄［Hartmann von Aue］是士瓦本人，鲁道

* 译者注：即“红胡子”弗雷德利克大帝。

1. 《歌利亚的忏悔》的原始文本和英译文见于：H.Waddell, *Medieval Latin Lyrics*（巴尔的摩，1952年），第182页。
2. 雷吉那德曾要求大诗人在一周内完成一首歌颂皇帝在意大利的战功，被他生气地拒绝，但大诗人有一次确实得到了弗雷德利克大帝的喝彩。参见：前引书，第338页。



一幅瓦尔特 · 冯 · 德尔 · 沃格尔威德的肖像，出自《马内斯抄本集》[*Manessische Handschrift*]（海德堡 [Heidelberg]）

夫 · 冯 · 费尼斯 [Rudolf von Fenis] 是一位瑞士伯爵，海因里希 · 冯 · 莫伦根 [Heinrich von Morungen] 来自图林根，沃尔弗拉姆 · 冯 · 艾申巴赫 [Wolfram von Eschenbach] 则来自巴伐利亚，瓦尔特 · 冯 · 德尔 · 沃格尔威德 [Walther von der Vogelweide] 来自提罗尔 [Tyrol]。其中几位在不同时候曾与图林根的赫尔曼伯爵或霍亨斯陶芬诸帝有过联系。出身高级贵族的恋诗歌手当然拥有自己的宫廷，而无需依靠某位恩主。但那些不那么显贵的诗人则像过去的特罗巴杜尔一样，在各个宫廷之间游走。在这些漂泊的歌手中最知名、无疑也是最优秀的诗人之一，是瓦尔特 · 冯 · 德尔 · 沃格尔威德（约 1170—1228）。尽管这些诗人的活动范围十分广泛，但这一时期的音乐却几乎没有留存下来。有些诗作很明显是在模仿或改写普罗旺斯语和法语的范本，学者们甚至通过搜集这些德语文本所对应的法国样本的曲调，重构了一份早期恋诗歌的曲目。[3]但这种做法有时亦不无疑点，尤其是在只有诗体结构的相似性这一孤证表明德语文本是换词歌的情况下。而更值

307

3. 在根利希 [F. Gennrich] 的 *Troubadours*，*Trouvères* 中，最早的十首德语歌曲被视作特罗巴杜尔或特罗威尔歌曲的换词歌加以列举。同样，在西格拉夫 [B. Seagrave] 和托马斯 [W. Thomas] 的 *Songs of the Minnesingers* 中，除了两三个例外，最早的十五首歌曲都是换词歌。

得商榷的，是将三拍子运用于恋诗歌手的版本。德语诗律和普罗旺斯语及法语一样，是基于每一诗行重读音节的数量构成的。因而当每一诗行的音节数发生变化时，就必须调整音符（增加或合并在装饰音中）来使法国曲调配合德语诗歌。这个困难，加之无法确定恋诗歌手究竟在何种程度上从特罗巴杜尔和特罗威尔那里借用旋律，使得早期恋诗歌音乐的重建显得有些无的放矢。瓦尔特·冯·德尔·沃格尔威德著名的《巴勒斯坦之歌》[*Palestine Song*] 是极少数我们拥有完整曲调的诗作之一。[4] 而按照根利希的说法，就连这首曲调也是借用若弗雷·鲁德尔的一首歌曲。可事实上，两首曲子之间的相似度很低，根利希的观点似乎有点站不住脚。[5] 在此，我们至少可以认为还是拥有一首恋诗歌手的原创旋律。

308 瓦尔特·冯·德尔·沃格尔威德代表了恋诗歌手活动的"经典"时期的高峰，尽管他的诗作其实已经偏离了宫廷恋情的经典观念。这种观念的高度程式性已经使恋爱抒情诗走入了死胡同，而瓦尔特却"通过改变其症结——不可触及的女性"而打破了这种僵局。[6] 就像在拉丁语诗人那里一样，爱情再一次被赋予了人情味。同样的人性色彩也洋溢在瓦尔特的政治与道德题材的歌曲中，过去一直认为：他的主要贡献在于将这些诗歌提升到一个新的文学高度。[7] 被称为格言歌 [*Sprüche*] 的这类诗歌显然与《博伊伦之歌》中的道德讽喻诗和特罗巴杜尔的西尔旺特有关。在整个十三世纪，格言歌在德语诗人中迅速流行，后者如同他们的法国同道一样，越来越多地来自市民阶层而非贵族圈子。在这样的背景下，对宫廷爱情的兴趣不断衰减，而其他类型的歌曲则开始萌生。德语单声部歌曲开始朝着文艺复兴时期师傅歌手 [Meistersinger] 的道路上发展。

脱离宫廷爱情歌曲的发展倾向，在瓦尔特年轻的同时代人赖德哈特·冯·鲁恩塔尔 [Neidhart von Reuenthal]（约 1190—1236 后）的诗歌中体现得更为明显。作为地位不高的骑士，赖德哈特供职于巴伐利亚和奥地利的宫廷，但他却采用贵族诗歌的技巧和形式去表现乡村的生活与风貌。赖德哈特几乎所有的诗作都可以

4. 这首曲子被收录在多种文献中：NOHM，2，第 253 页；HAM，No. 20b；在 *Songs of the Minnesingers* 的第 89-91 页给出了三个节奏形态都不相同的版本。
5. Gennrich，*Troubadours*，*Trouvères*，第 71 页的注释 6b。两首曲子分见于第 12 页和 51 页。
6. A. T. Hatto 和 R. J. Taylor，*The Songs of Neidhart von Reuental*，第 3 页。
7. Seagrave 和 Thomas，*Songs of the Minnesingers*，第 81 页。

分为两大类：夏歌与冬歌。这些诗中，在对季节的描写之前，通常会讲述一些诗人亲身参与的现实事件。而最后的诗节则会采取更为个人化的语调，有时还会插进赖德哈特的名字，留下一点有关他生平的信息。由于夏歌和冬歌常常描写欢宴和舞蹈，许多学者曾推测这些歌本身是作为伴舞的音乐而创作的。但这一推测看来并不确切。尽管叠句对于舞蹈歌曲来说不是必不可少的特征，但其在赖德哈特的诗歌中的完全缺位则不能不引起重视。并且，无论是这些诗的规模、内容，还是老练细致的诗歌和音乐形式，都与那一时代已知的任何舞歌大异其趣。如果说有什么不同的话，赖德哈特的诗暗含着一种对乡村生活的讥讽而半戏剧化的描绘，在供听者消遣之际也使其感受到了诗人卓越的技巧。

无论其功能究竟为何，赖德哈特的夏天和冬天之诗确立了一种潮流，其影响力持续多年，效法者不乏其人。这种广受欢迎的一个后果是，赖德哈特成为第一个拥有数量相对较多的配乐的恋诗歌手。归于他名下的最大的歌曲合集定年于十五世纪。其中含有一百三十二首诗作，每首之前都备有用于记录旋律的线谱；但抄写者只写入了五十四首曲调。在这些之中，有十五首属于那些公认出自天才的赖德哈特之手的诗作，而其他的则被归入伪托之列，是后来较拙劣的模仿者的手笔。还有两三首更为天才卓越的配乐诗歌也出现在其他抄本文献中。[8]

309

夏歌一般被视为是赖德哈特早期的作品。其诗节规模不大，结构相对简单，保存下来的两首曲调是通谱一贯的，并无乐句反复。而冬歌则相反，一般有较长的诗节和精致的三段式结构。音乐采用 *aab* 的形式，也就是在随后的数百年中成为德语歌曲特征的巴歌体。（德语中称 *a*、*b* 两段分别为诗节［*Stollen*］和柱句［*Abgesang*］。）巴歌体显然和特罗巴杜尔的坎左与特罗威尔的尚松有关，但其并未成为像法语的叙事歌那样包含叠句的结构，而德国作曲家们始终喜爱在 *aab* 的总体框架内不断创造反复的乐句音型。*b* 段既可以是全新的，也可以重复 *a* 段中的一个或多个乐句。如果这两个乐段都以相同的乐句来结束，这种结构就被称为“圆和的巴歌体”［*rounded Bar form*］。

赖德哈特歌曲中两个例证可以展示这两个类型之间的差异（AMM，No. 48 & 49）。夏歌《我从未见过石楠》（*Ine gesach die heide*）的诗节有八个相当短的诗行。

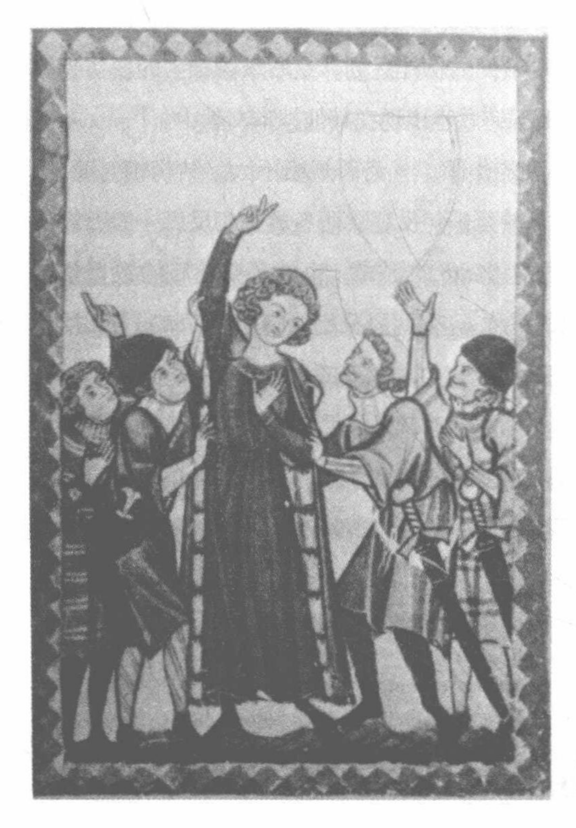
---

8. 参见本书“参考文献”中列举的赖德哈特本人及伪托者的歌曲的各种版本。

头两对诗行可以配唱相同的音乐，从而使全曲造成了三段式结构。但是，每一对诗行以及剩下的四个诗行内部，都有自己的乐句。这样一来，音乐就忽略了由韵律所暗示的 ab ab ccdc 的结构形态。而冬歌《来啊，亲爱的夏天》[*Owê*, *lieber sumer*] 的诗节形式要更为复杂。其相当长大的十个诗行的韵律为 abc abc deed，而旋律为典型的巴歌体。大的结构特征很清楚，但乐句内部微妙的相互关系则可能导致不同的解释。

为恋诗歌记谱的德国方式经常给现代编辑者造成许多难题，使得不同编辑者在译写同一抄本中的同一首歌时出现大量变体。不同于将第一诗节置于旋律下方的法语尚松曲集，德国抄本通常将不带歌词的旋律抄写在诗行上方的空白处。记谱以单个音符为主，偶尔出现两音连写符。除少数例外，音符时值都是无量的，乐句的结束处也不被指示。并且巴歌体中的反复乐段常常不被写出。甚至当旋律风格基本为音节式时——就像赖德哈特的歌曲那样——这种记谱也会给现代编辑

310



赖德哈特 · 冯 · 鲁恩塔尔和他的追随者们。出自《马内斯抄本集》(海德堡)

者带来问题。因为音符数量和音节数量罕能完全一致，有时必须予以必要的调整。如此一来，较之于特罗巴杜尔和特罗威尔，我们对于出版的恋诗歌手乐曲在多大程度上能反映中世纪实践的真实情况更没有把握。而大多数文献的问世时间较晚只能进一步增强这种不确定性。

不过，我们还是有可能对赖德哈特以及中世纪德语歌曲的总体音乐风格略作评价。德语诗歌的重音特质——这有别于法语和普罗旺斯语——使得规则的节拍运用更加容易，尽管这种节拍是二拍子还是三拍子不易确认。[9]但不管怎样，德语歌曲的节奏稳定性和僵硬度与法语和普罗旺斯语歌曲优雅的流动性构成了尖锐的对比。此外，德语歌曲总体上也倾向于更有棱角，含有更多和更大的跳进以及更频繁的三和弦式的进行。这些特质可能部分是由于较多使用基本或完全的五声音阶所致。当然也有人认为恋诗歌手的音乐比特罗巴杜尔和特罗威尔更接近教会调式的体系。这在一定程度上也没错，但是这种调式化倾向也可以是后世歌手们不断修改之前的歌曲的结果。一些较早的歌曲在调式上是模糊的，其乐句似乎是在不同调式上轮换，和乐曲的结束音完全不能统一。赖德哈特的《我从未见过石楠》在这方面最为典型。因而就整体而言，我们可以认为：除却一些德国特质外，早期恋诗歌手的音乐和特罗巴杜尔与特罗威尔的曲调有许多共性。而将这些诗人和作曲家划分为三个类别的依据，乃是其所运用的不同语言及不同的诗体类型。

311

恋诗歌在十三世纪晚期及以后的发展

有约五十首曲调属于赖德哈特的德国编辑者所认为的较逊色的模仿者的诗歌。在这些篇章中还清晰地流露出音乐形式日趋程式化的倾向，这种倾向在随后的世纪里甚至越来越明显。作曲家们越来越多地满足于在圆和的巴歌体上进行细微的变化。他们将这一结构予以发展，出现了第二乐段往往只含有一个新乐句，而在

---

9. 可参见瓦尔特的《巴勒斯坦之歌》在 Seagrave 和 Thomas 的 *Songs of the Minnesingers* 的第 89–91 页上的三个版本的不同节奏形态。

其后面再跟一个完整的第一乐段反复的变体。这种被图示为 *aaba* 的变体的更为成功的范例之一，便是托名赖德哈特的著名的《五月时光》[*Maienzit*]，这首采用严格五声音阶的歌曲常常被收入音乐史的曲集中。[10] 不过就总体而言，对这种形式的过度依赖只是表明了创造力的贫弱，而非取材的精省。

除去赖德哈特的佚名模仿者外，十三世纪还涌现出了不少知名的恋诗歌手及其作品。比赖德哈特略微年轻一点的是莱茵马尔 · 冯 · 茨威特 [Reinmar von Zweter] 和汤豪塞 [Tannhäuser]。后者的歌曲特别令人感兴趣，主要是由于其中包含的与作者生平有关的信息。十三世纪后半叶的德国和法国一样，出现了单声部歌曲的创作者从贵族向市民阶层的诗人和音乐家转移的状况。在这些作者中，特别重要的是迈斯特 · 亚历山大 [Meister Alexander]（也被称为“狂人”）、康拉德 · 冯 · 乌尔兹伯格 [Konrad von Würzburg]、赫尔曼 · 德尔 · 达门 [Herman der Damen]、“无畏者” [Der Unferzagte] 以及海因利希 · 冯 · 梅森 [Heinrich von Meissen]（卒于 1318 年，更多被称为弗劳恩洛布 [Frauenlob，意为“妇女爱慕者”]）。作为那个时代最著名的恋诗歌手，弗劳恩洛布曾周游整个德国，晚年在美因茨度过并埋骨于当地的大教堂。根据没有根据的传闻，弗劳恩洛布在那里创立了第一所恋诗歌手的歌唱学校。

尽管市民出身的音乐家日占多数，但直至十四世纪和十五世纪之初，仍有一些贵族阶层的成员在创作歌曲。维兹拉夫 · 冯 · 鲁根亲王 [Wizlaw von Rügen]（约 1268—1325）便是弗劳恩洛布的一位同时代人。而在将近一个世纪后，雨果 · 冯 · 蒙特福特伯爵 [Hugo von Montfort]（1357—1423）写作诗歌，不过却雇请一位叫布尔克 · 芒戈尔特 [Burk Mangolt] 的音乐家为其诗作谱曲。而大致与此同时，另一位不知名的“萨尔茨堡僧侣”正在为大主教皮尔格里姆二世 · 冯 · 普赫海姆 [Pilgrim II von Puchheim]（1365—1396 年在位）的宫廷写作歌曲。最后，恋诗歌手的漫长历史以一位最具传奇性的人物奥斯瓦尔德 · 冯 · 沃尔肯斯坦 [Oswald von Wolkenstein]（1377—1445）而告终。[11] 沃尔肯斯坦和萨尔

312

10. Gleason，EM，第 21 页；Gennrich，*Troubadours*，*Trouvères*，第 55 页。HAM 中的歌曲（No. 20c 和 20d）也是托名于赖德哈特的。

11. 有关奥斯瓦尔德生平和冒险的简要记述，见 GD，9，第 351 页以及 Seagrave 和 Thomas 的 *Songs of the Minnesingers*，第 213 页。

茨堡僧侣都同时写作单声部和多声部的歌曲。他们为中世纪单声部音乐的历程画上了句号，又开启了文艺复兴德语多声部利德的历史。

师傅歌手的活动主要是在文艺复兴时期。作为市民阶层的诗人和音乐家互助组织（相对于法国的兄弟会）的延续，师傅歌手的行会建立了严格的规章来约束其成员的行为、评判歌曲的优劣、管理他们的歌唱学校。这种规训的不可避免的后果，便是以高度复杂的诗体结构和韵律为目的的“枯燥而机械的匠气”。根利希引用过一首米切尔 · 伯海姆［Michel Behaim］的诗，其中每个音节都与韵脚一丝不苟，“犹如一种古玩，但却折射出时代的精神”。[12]

对于中世纪音乐的研究者来说，师傅歌手的歌曲集非常重要，因为其中包含了归属于早些时候的著名恋诗歌手的曲调（德语称 *Weisen* 或 *Töne*）。当然不可能分清这些曲调究竟是不是原样的，或者它们在多大程度上被师傅歌手们特有的花唱（被称为 *Blumen*，本义即“花儿”）加工润饰过。要将这些曲调和被认为是它们的原始文本的诗歌配合一起是不大有把握的，最好并且通常都需要对旋律进行相当大的更改。这种方法固然可以极大地增加早期恋诗歌手的曲目数量，但其原真可靠性始终是一个大问题。[13] 由于手抄本传统的这样或那样的缺陷，德语歌曲始终是中世纪世俗单声部音乐中最难解、但也最吸引人的一个领域。

意大利的单声部歌曲

据有那不勒斯和南部三分之一意大利的西西里王国，在弗雷德里克二世（1197—1250）统治时期产生了意大利语诗歌。作为亨利六世之子，弗雷德里克是最后一位正式加冕为神圣罗马皇帝（1220—1250）的伟大的霍亨斯陶芬君主，尽管他是一位不那么日耳曼化的国王。弗雷德里克从他母亲那里继承了西西里，自幼在南方长大，在 1211 年之前他甚至还未去过德国。终其一生，西西里和意大利

313

12. Gennrich，*Troubadours*，*Trouvères*，第 11 页。

13. 参见 Seagrave 和 Thomas 的 *Songs of the Minnesingers*，第 93-96 页。这里有瓦尔特的没有歌词的《长长的声音》［*Lange Ton*］以及将这首旋律“自由地搭配”上他的诗作《我站在一块石头上》［*Ich saz ûf eine steine*］后的版本。

南部都是弗雷德里克最感兴趣和主要活动的地区。他的宫廷因为近乎东方式的华贵奢靡远近闻名，而他的个人禀赋更为自己赢得了“世界之奇迹”［*stupor mundi*］的美称。弗雷德里克获得的持久声誉，与其说是来自其宫廷的物质文明程度或他作为政治人物的伟业，倒不如说是建立在他所倡导及亲身参与的智识活动之上。各种各样的学者——基督徒、犹太人、穆斯林，哲学家、科学家和文人——使得西西里的皇家宫廷成为当日文明的渊薮。弗雷德里克本人写过论鸟类的渊博论文，他在闲暇时光还和其他作者一起致力于抒情诗的写作。

教皇格里高利九世（1227—1241）曾经抱怨，弗雷德里克貌似正统的信仰中其实尽是政治权谋，而非宗教信念。这一指控包含一些真实的理由：弗雷德里克不仅对犹太人和穆斯林显示宽容，还庇护了许多从阿尔比十字军的屠杀和宗教法庭的恐怖下逃出来的特罗巴杜尔。后者宣扬的可不是柏拉图式宗教化的爱情观，而是特罗巴杜尔诗学中常见的幻想主题，这被“西西里学派”的成员用于表达赤裸裸的感官欲求。遗憾的是，这批最早的意大利语歌曲的旋律没有留存下来。

意大利北部则是另一番光景。在此，特罗巴杜尔们的影响是如此之大，以至于在十三世纪的大多数时候，普罗旺斯语都是可用的诗歌语言之一。有一次，甚至连但丁（1265—1321）都自问，他究竟应该用普罗旺斯语还是意大利语来写作。在以普罗旺斯语写诗的意大利特罗巴杜尔中，最知名和影响力最大的是曼图亚的索尔德罗［Sordello of Mantua］。索尔德罗以情妇数量之多和诱奸有夫之妇而著称，他关于将精神爱情奉献给一位无法企及的女士的观念影响了许多以方言写作的诗人。在特罗巴杜尔的家乡受到推崇的观念——忠实而徒劳地倾心于惊鸿一瞥的女性——在意大利成为被普遍接受的诗歌母题。这个女性在圭多·卡瓦勒康提［Guido Cavalcanti］那里是曼德塔，在但丁那里是贝阿特丽丝，在彼得拉克则是劳拉。意大利北部的第一批诗人视自己为“甜美的新风格”［*dolce stil nuovo*］的诠释者，不过爱情——而今已然变得玄妙而雅致了——仍然是他们抒情诗歌中独有的主题。但这种缥缈的爱情似乎并未给作曲家提供什么灵感，音乐和诗歌开始分道扬镳，各走自己的路了。特罗巴杜尔作为诗人-作曲家的传统衰落了。很少有（如果有的话）重要的意大利诗人将其诗句配乐，抑或是希望它们被咏唱。

314

歌曲［*Canzoni*］和小歌曲［*sonetti*］只是徒有其名而已。直到十四世纪，世俗诗歌——通常是一些不那么富于激情的作品——才开始吸引作曲家的注意力。而这

一发展主要属于多声部音乐而非单声部歌曲的历史了（参见第十八章）。

劳达颂歌

尽管意大利的世俗单声部歌曲数量很少，但我们还拥有约一百五十首被称为劳达颂歌［*laude spirituali*］（字面意思为“圣灵颂歌”）的方言歌曲。（“劳达”这个名称有两种形式：单数 *lauda* 和复数 *laude*；或单数 *laude* 和复数 *laudi*。）这些颂歌本质上讲是宗教性的；但是其意大利语的文本表明它们并非仪式音乐。它们似乎起源于一种奇特的形式。在大约 1250—1350 年之间，战争的破坏和瘟疫的肆虐催生了一种悔罪者的流浪队伍，他们通过鞭打自身和（可能并非同时）咏唱颂歌来为世界赎罪。一份科尔托纳［Cortona］的十三世纪抄本中保存的较古老的鞭身派歌曲形式简朴，具有民歌的特征，很适宜在队列行进中歌唱。而佛罗伦萨的两份十四世纪抄本中较晚的劳达颂歌则要精细雅致得多，看得出是供专门独唱者演唱的。[14]

从旋律上看，劳达颂歌显示出格里高利圣咏、特罗巴杜尔或许还有民歌的多重影响。民间音乐的因素还明显地体现在来自带叠句的轮舞歌曲形式结构特征。所有劳达颂歌的基本结构都包含一个起首的、并在每个诗节之后重现的叠句［*ripresa*］。但是，劳达颂歌在旋律的内部组织性以及诗节与叠句的关系上显示出极大的变易性。两个乐段既可以是完全不同的，也可以是基本相同的。比叠句更长的诗节可以用叠句旋律的全部或部分来作结。当诗节的音乐从一个新的、反复的旋律开始，再以叠句旋律的全部作为结束，那么就构成了意大利语巴拉塔或法语维勒莱的曲式（*AbbaA*）。[15] 不过，要是把劳达颂歌的结构视作叙事歌和维勒莱这样固定形式的变体或派生物，则并不正确。它们只是代表了在法语世俗歌曲中已经出现过的发展阶段，即：带叠句的轮舞歌曲逐渐进化，最终发展为与众不同

---

14. F. Liuzzi，*La Lauda e Iprimordi della melodia italiana* 包含科尔托纳和佛罗伦萨抄本中的劳达颂歌的影印本和现代译谱本（节奏形态存疑）。

15. 关于不同结构类型的代表性例子，参见 NOHM，2，第 268-269 页的三个例证以及 HAM 中 No.21 中的另三个例证。

的"固定的"形式。在意大利，这一过程在劳达颂歌中比在世俗巴拉塔中要显著得多，而后者直至十四世纪中叶才出现于音乐文献之中。

315

科尔托纳手抄本中的一首及其迷人的劳达颂歌《让我们唱起颂赞新歌》[*Laude nouvella sia cantata*]是献给童贞女玛利亚的（AMM，No. 50）。这首诗的结构具有典型性。四行体的诗节和两行体押同韵的叠句交替出现。诗节的头三行押相同的韵，每一诗节均换韵，但各诗节的最后一行却总是回到叠句的韵上。而该诗配乐的曲式就不那么典型了。叠句的每一诗行都有自己的旋律，但诗节的配乐却不是从反复的乐句开始的，而是以叠句音乐的第一乐句开始，并以其第二乐句结束，但二者都有轻微改动。只有诗节的中间两个诗行引入了新的乐句。诗体结构和音乐曲式的组合便产生了如下的图示：

韵律：AA　b bba　　AA　c cca　　AA　d dda　……

曲式：*AB*　*a'cdb'*　　*AB*　*a'cdb'*　*AB*　*a'cdb'*　……

而比结构更引人关注的是《让我们唱起颂赞新歌》的音高组织。除了乐句 ***d*** 落入到了副多利亚调式的音域外，全曲的基本调式为多利亚调式。乐句 ***a*** 和 ***b*** 都开始于 **d–a** 的五度上跳，而乐句 *c* 和 *d* 则含有 **d'–f** 和 **f–d** 的大幅下跳。这种对 **d–f–a** 各音的持续强调出现在各个乐句，并在只以这些音符按照 **ad affd ad** 等的顺序进行的终止式中更为强化。这种结构的细腻的平衡性，使得全曲的音高中心像任何一个十九世纪的曲调一样清晰可辨。这种使乐句在一瞬间发生关联和对比的方式也透露出相当的精密与匠意。只有技巧最高明的音乐家才能造就这旋律艺术的微型杰作。

鞭笞歌

鞭身派的狂热很快就从意大利传布到了德国，但直到被称为黑死病的大瘟疫于 1348—1349 年间扫荡欧洲之际才在阿尔卑斯山以北变得特别严重起来。为了能躲避瘟疫——但其实很可能助长了病菌的传染——鞭身派教团[*Geissler*]在

德国的各个市镇到处游行。当时人雨果 · 冯 · 鲁特林根［Hugo von Reutlingen］的一份编年史描述了鞭身派成员的来访，并记录下了约半打歌曲（即鞭笞歌［*Geisslerlieder*］）的歌词和音乐。[16] 别的抄本也保留了更多了鞭笞歌的歌词，但没有旋律留下。这样一小撮曲目如果不是有其社会和历史意义，几乎不值得一提。鞭身派作为一种群众性的宗教活动，其流行似乎有些不可思议，但这一运动其实只是中世纪晚期过度虔敬的宗教狂热的一种极端表达形式。而鞭身派至少留给了我们一些宗教性民间歌曲的最为古老的实例。

316

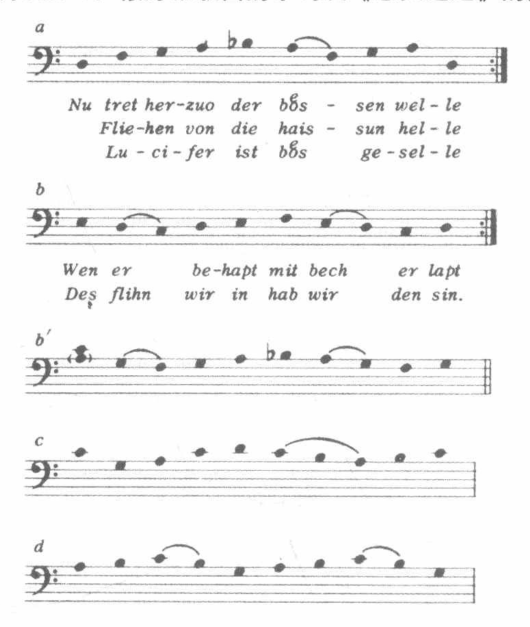
雨果 · 冯 · 鲁特林根所引用的歌曲中有三首是在行进中使用的（或称为“漫游”歌曲）。而另外三首则是伴随鞭身派仪式所用的。有些学者曾宣称在鞭笞歌中发现了意大利劳达颂歌的影响，但这种影响即使存在，也必定十分微弱。劳达颂歌十分考究老练的多变与德语歌曲的简朴单调形成了尖锐的对比。押韵的对句构成了所有文本的基本结构元素，数量有限的乐句成对反复（*aabb*）或交替反复（*abab*）。供鞭身派仪式所用的歌曲代表了这些曲调的创作手法及总体风格（谱例 XIII-1）。在第一首歌《恶灵逼近》［*Nu tretherzuo*］的开头诗节，三个诗行配以第一乐句，而这种不规则性再次体现在第四诗行上的第二乐句。诗的其余部分完全采用押韵对句，所有的诗节除最后的之外都只使用乐句 *a* 和 *b*。在最后的诗节中，一个新乐句 *c* 与上移四度后的乐句 *b*（*b′*）交替出现。这三个乐句在《恶灵逼近》的七个诗节中的分布图示如下：

I.	*aaa bb*
II.	*aa bb*
III.	*aa bb bb bb*
IV.	*aa bbb*
V.	*aa bb bb*
VI.	*aa bb bb bb*
VII.	*aa cb′ cb′ cb′ cb′*

16. 完整的编年史刊载于：P. Runge，*Die Lieder und Melodien der Geissler des Jahres 1349*（莱比锡，1900 年），第 24–41 页。

而第二和第三首鞭身派歌曲使用了第一首的旋律乐句。第三首包含了对前两首在文本和音乐上的借用；全部三首歌曲都以相同的最后诗节结束（上述 VII）。这一“叠句”同时具有音乐和仪式功能，因为当其每次出现时（一共三次），鞭身教徒就匍匐在地，作十字架形状。在第三首歌中，倒数第二个诗节中的一个新乐句（谱例 XIII–1 中的 *d*）更渲染了庄重的氛围。乐句 *d* 在诗节当中反复了三次，其完整的结构是 *aa ddd b'b'b'*。

317　**谱例 XIII–1：鞭身派歌曲的乐句及《恶灵逼近》的第一诗节**



现在恶灵逼近了。让我们逃离燃烧的地狱。路西法[Lucifer]是魔鬼的伙伴。他逮住谁，就用沥青玷污他。我们想要远离他。

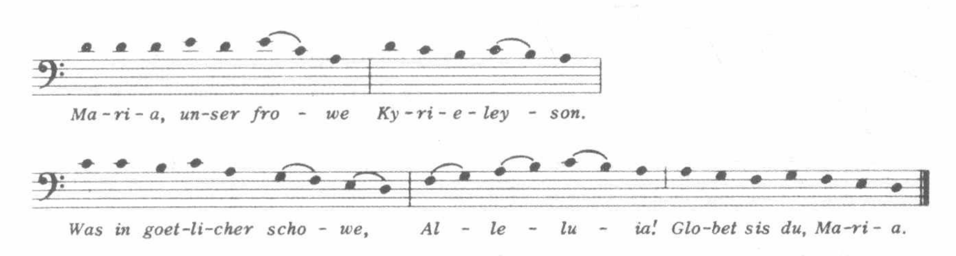
行进歌曲的旋律乐句同样短小而简朴。其中两首歌曲在音乐材料上相互关联，并使用了 *abcb* 或 *abcbcb* 式的反复结构形态。[17] 第三首歌曲包含五十七个押韵对句，分别配以两个相同的乐句，每一个乐句所伴随的歌词之后跟一个不同的叠句。每

---

17. 里斯的 MMA 第 239 页给出了一首进行歌曲的谱例（不完整）。

个对句的第一行都以“Kyrie eleyson”作结；第二行则以“Alleluia：Globet sis du，Maria”（赞颂你，玛利亚）作结。这首歌曲的头一个对句见于谱例 XIII-2 中。看起来似乎是由一个或两个领头者歌唱押韵对句中变化的歌词，而全体以叠句作答。这种演唱方式显示出这首歌曲和拉丁语连祷歌［litany］之间的密切联系，后者是一种在更为正统的场合咏唱的带有群众性应答的仪式圣咏。连祷歌对于所有鞭笞歌中的反复形式的影响是显而易见的（尽管不像这首歌曲这样强烈）。正是这种结构形式以及这些曲调的民歌性格，将鞭笞歌和更加精致以及更富艺术自觉意识的劳达颂歌区别开来。尽管意大利语歌曲可能也吸收了某些民间因素，但它们和特罗巴杜尔考究艺术的关系要密切得多。

谱例 XIII-2：鞭身派行进歌曲（五十七个对句中的第一个，歌词斜体部分为叠句） 318



玛利亚，我们的夫人，*上帝垂怜我等。*

她，在上帝的眼界中，*阿里路亚：赞颂你，玛利亚。*

西班牙语和加利西亚-葡萄牙语坎蒂加

西班牙的单声部歌曲甚至比意大利的同类更应被视作特罗巴杜尔运动的一个直接副产品。从威廉九世时代开始，法国南部的领主和西班牙基督教国王们就有着频繁而密切的接触。在这些君主们经常性交聘活动的大批随扈人员中，就包含特罗巴杜尔和戎格勒，这些人员本身也属见多识广、四处游历之辈。法国的特罗巴杜尔在西班牙宫廷总会受到热情的欢迎，而普罗旺斯语也成为比利牛斯山以南的诗歌语言，就像在阿尔卑斯山以南那样。不过在十三世纪，使用伊比利亚半岛方言的歌曲也开始出现。这方面最古老的范例是马丁·科达兹［Martin Codax］



智者阿方索国王和他的乐师的肖像，来自一份《圣玛利亚坎蒂加》的手抄本（马德里，埃斯科利亚尔修道院［Escorial］）

的七首《爱之坎肖内》［*canciones de amor*］（即爱歌），其中六首的旋律保留了下来。科达兹来自西班牙西海岸临近葡萄牙的比果［Vigo］地方的加利西亚，他诗歌的语言是加利西亚-葡萄牙语。这些作品的文本和音乐的结构和风格都很简单，暗示其源自民间文学和舞蹈歌曲，而非受到更为考究文雅的特罗巴杜尔恋爱歌曲的影响。[18]

一部庞大得多也更为重要的加利西亚-葡萄牙语歌曲合集，是在卡斯提尔和莱昂国王“智者”阿方索（1252—1284）的宫廷中编辑的《圣玛利亚坎蒂加》［*Cantigas de Santa Maria*］。阿方索作为学术和文化、特罗巴杜尔和戎格勒的保护人，其本人可能也是这个集子中四百多首佚名歌曲的一部分的作者。无论如何，坎蒂加［Cantigas］产生于一个文化发达的贵族社会，特罗巴杜尔歌曲也是其中的一项娱乐消遣。

《圣玛利亚坎蒂加》与众不同之处在于其主题的统一性和整个合集编排的系统性。绝大多数歌曲都讲述童贞女玛利亚显圣的奇迹，每首歌曲讲述一个圣迹。从第10号到第400号的歌曲中的每第十首是插入到系列中的赞美圣母的总结性歌曲。这一编排的规则性只是在合集的开头没有被遵循，在此有一首歌唱的序言被置于第一首歌曲之前，这也是一首总结性的赞美歌。在《圣玛利亚坎蒂加》的各个手

18. 这些歌曲刊载于：I. Pope，“Mediaeval Latin Background of the Thirteenth-Century Galician Lyric”，*Speculum*，9，（1934年），第3–25页。有一首歌也收录在NOHM，2，第261页。

抄本中，这些歌曲都被仔细地编号，每一首的主题都以红字标题标明，而演奏着不同乐器的音乐家的微缩画进一步将这些赞美诗歌区隔开来。[19]

这些坎蒂加的文本乍一观之，并不像是远离了特罗巴杜尔和特罗威尔的传统。实际上这些文本自身建立起了一种联系。很可能是由阿方索国王本人御制的序言，列举了佳作［*ben trobar*］所必需的品质，还提到《玫瑰中的玫瑰》［*Rosa das rosas*］* 颂歌的作者便是圣母的“特罗巴多”［trobador］。[20] 我们还可以注意到，最后一位特罗巴杜尔、在阿方索十世宫中至少住了十年的吉劳 · 利纪耶在他的许多诗歌中都赞美过圣母。为了避免被宗教法庭找麻烦，别的诗人也通过将他们爱慕的对象从一位尘世的女性替换为圣母玛利亚来证明其信仰的纯洁性。但我们也不用指责他们全为虚伪掩饰，在十三世纪对圣母的崇拜本来就是非常强烈的社会心理，许多献给她的歌曲必定出自对这种公共的宗教情感的真诚表达。这些情感在讲述那些归于童贞女玛利亚名下的种种奇迹时得到了进一步的体现。玛利亚胜过其他所有天堂的圣徒，进入到人们的日常生活中，施行圣迹，帮他们扶危解困。她的专有法力之一便是保护那些失足的女性不要再犯过恶，而男子——如果他们并非不虔诚的丈夫——也可以得到她的佑助。





《圣玛利亚坎蒂加》的这份插图丰富的抄本提供了大量中世纪乐器的图像信息。特别注意右侧的想象中的风笛（马德里，埃斯科利亚尔修道院）

19. 一份来自埃斯科利亚尔修道院的手稿的影印本被收录在安格莱斯［H. Anglès］的《圣玛利亚坎蒂加》的纪念版本中（见参考文献）。
20. 该诗节的英译本，参见：Reese，MMA，第 247–248 页。
* 译者注：这是对圣母的敬称。

320 玛利亚的显圣也同样吸引了比智者阿方索更早的诗人。或许这类故事最著名的合集是一位特罗威尔兼本笃教团僧侣戈蒂埃·德·克宛西［Gautier de Coincy］（卒于1236年）的《圣母奇迹》［*Les Miracles de Notre Dame*］。戈蒂埃并不打算让他的叙事诗作配乐咏唱，但他却收入了约三十七首带旋律的诗歌来丰富他的故事集。因而，《圣母奇迹》至少部分地成为了《圣玛利亚坎蒂加》的文学和音乐先驱。而这两部著作都显然满足了同时代人的需要。戈蒂埃故事集保留下来的抄本不少于八十四份，这足以证明其受欢迎程度及影响力。对圣迹的热爱和坚信自然是发诸至诚，但故事中对于那些需要圣母干预的薄伽丘式境况的细致描写*，暗示着受众至少对罪孽和对救赎是同样感兴趣的。

现代学者将《圣玛利亚坎蒂加》视作“中世纪音乐最伟大的丰碑之一”，而对四部保存这些歌曲的不同抄本，也站在其同时代的视角给予其极高的评价。其中一份抄本中为音乐记录准备的线谱是空白的，但其他三份都同时含有文本和曲调。作为出人意料地使用有量记谱法的结果，《圣玛利亚坎蒂加》也成为唯一一部可以被用现代记谱法准确转写节拍和时值的单声部歌曲的大型曲集。许多歌曲都为三拍子，有时被转写为6/4拍和6/8拍；其余的则为明确的二拍子。三拍子的歌曲并不总是和节奏模式相一致，还有一些并不始终保持规则的节拍，而是从三拍子换到二拍子，或者相反。此类歌曲可能代表了更古老的和更为自由的节奏风格，抑或只是记录了同时代表演实践的情形。不管怎样，《圣玛利亚坎蒂加》中变化丰富的节拍可能并不能用作将这些节拍型运用于那些无量记谱曲目的佐证。

除了题材的统一性外，《圣玛利亚坎蒂加》还显示出就其合集规模而言相当
321 惊人的诗歌和音乐结构的一致性。绝大多数诗作都从一个叠句开始，后者在每一诗节之前反复，并在诗歌的最后作为总结再次出现。而诗节本身的配乐从一个或两个反复的新乐句开始，随后以叠句曲调的全部或部分作结。许多坎蒂加最常见的结构形式为 *A bba A bba A* 等等，这正是法语维勒莱、意大利语巴拉塔及某些劳达颂歌的标准曲式。除去这种显而易见的结构规定性外，在较大段落内乐句的分配及其相互关系上，仍然存在很大的自由度。因而，从对具体的乐句的分析中，可以发现许多基本形式的变体。《玫瑰中的玫瑰》（第10首）的结构为 *A B ccdb*

---

* 译者注：指像《十日谈》中描写男欢女爱和诲淫诲盗的内容。

AB。[21] 而在《所有天国造物都服事她》[*Aque serven todo' los celestiaes*] 中，则运用了素材更为精省的曲式：*A B a' a' ab AB*。[22]

《我们当爱圣玛利亚》(*Santa Maria amar*；AMM，No.51) 在为如此长大的文本配乐时显得同样精省。在此，三四个乐句就为六行的叠句和十二行的诗节提供了全部的音乐：

A B A′　A B C　d b a′　d b a′　a′b a′　a b c　A B A′　A B C

不过，字母的指示再一次可能产生某些误导，因为它们无法显示出那些看似不同的乐句的内在关联。第三个乐句 *A′* 通过节奏移位和一个音高的变化改动了乐句 *A* 的头三个音。乐句 *A′* 的节奏型又出现在乐句 *C* 的开头，而后者又以乐句 *A* 和 *A'* 的移低了五度的终止式作结。在乐句 *C*（唯一结束在调式结音 **d** 上的乐句）后，是乐句 *d* 以高八度的显眼姿态进入来表明诗节部分的开始。不过乐句 *A* 和 d 节奏相同，而且它们最后两个小节的旋律也是相同的。正如 *C* 是唯一结束在调式结音 ***d*** 上的乐句，*A* 则是唯一从这个音上开始的乐句，而 *d* 是唯一在旋律进行中达到 ***d*** 的高八度 ***d′*** 的乐句。通过对这些极限音高的布局和省慎使用，佚名作曲家创造了简洁而微妙多变、乐句间相互勾连的旋律艺术的杰作。

《圣玛利亚坎蒂加》中如此一致的结构形态的来源以及其旋律风格的渊源，一直以来是引发推测和争议的对象。但我们在此必须强调的是：《圣玛利亚坎蒂加》是第一批如此集中地运用这一后来在法语维勒莱和意大利语巴拉塔中被固定下来的结构形式的歌曲。而这些坎蒂加的旋律风格简洁明快，基本为音节式。装饰音型数量有限，在一个音节上很少超过三个音符。旋律运动以级进为主，偶尔伴有三度小跳进。由音节式风格所造成的相对短小的乐句建立在清晰的终止式及其节奏音型和曲式的反复性格之上。所有这些特征共同造成了具有舞曲性格的通俗旋律。有的学者在其中发现了"确定无疑的西班牙风味"。[23] 不过产生这种风味的要素并不一定容易指明。也有人思忖，这在多大程度上是由于西班牙语歌词的存在所造成的。无论

322

21. Reese，MMA，第 247 页。
22. HAM，No. 22c。HAM 中的另外两首坎蒂加和 NOHM 第 2 卷第 262–266 页的五首都是可供进一步分析的实例。
23. NOHM，2，第 263 页。

答案如何，《圣玛利亚坎蒂加》留给了我们一些全部单声部曲目中最优美动人的流畅旋律。如果我们能恰当地接受那些对奇迹以及呼唤这些奇迹的境遇的纯朴叙事，我们在今天便也能体验到这些坎蒂加曾经带给智者阿方索宫廷的愉悦与快乐。

英国的单声部歌曲

由于多种原因，英国对中世纪世俗单声音乐的历史贡献甚微。不错，阿基坦的埃莉诺确实庇护过特罗巴杜尔和特罗威尔，但他们的艺术在英格兰似乎没有产生什么回响。我们必须记得，十二世纪的英格兰只是一个包含诺曼底、安茹和阿基坦在内的庞大的大陆帝国中的一小部分。埃莉诺的丈夫亨利二世（1154—1189）的大半生都在欧洲大陆度过。而他们的儿子狮心王理查在其称王的十年时间中（1189—1199），仅有六个月待在英国。甚至连宫廷的语言都是诺曼语-法语，在此产生的任何歌曲只能从属于特罗威尔的文学。甚至就连英王的许多大陆领地被法国王室占有之后，在整个十三世纪和十四世纪的许多时候，法语仍然是英格兰宫廷的通用语。在十四世纪后半叶英语文学第一次繁荣期——也就是威克利夫的《圣经》英译本、威廉·朗格兰［William Langland］的《耕者皮尔斯之梦》［*Vision of Piers Plowman*］（约1370年）和乔叟（约1340—1400）的故事集产生的时期——到来之前，方言诗歌和散文也只有零星篇章留存下来。故而，我们也就无需惊异于只能找到一小撮英语歌词的中世纪歌曲了。

现存最古老的、带有配乐的英语抒情诗是三首被归于圣哥德里克［St. Godric］名下的歌曲，哥德里克是英格兰的一位撒克逊隐修士，卒于1170年。传说这些歌曲是天使显身向哥德里克口授的，这给人一种俗语的礼拜仪式歌曲的印象。其中两首确实是祈祷音乐——一首向着童贞女玛利亚，一首献给圣尼古拉。而第三首歌曲讲述哥德里克死去的姐妹向他宣示在天国的感受，其前后有天使所唱的“上帝垂怜我等”［Kyrie eleison］。[24] 这些歌曲的记谱是无量的，它们无疑是以其模仿

323

---

24. 给圣母的祈祷歌见于：HAM，No.23a。哥德里克的姐妹的歌刊载于Reese，MMA，第241页。这三首歌还同见于：J. B. Trend，“The First English Songs”，ML，第9卷（1928年），第120–123页，第119页上有影印本。

礼仪音乐的自由节奏来咏唱的。

十三世纪的英语歌曲在数量上仅有轻微地增加。其中的佼佼者之一，《尘世之欢》[*Worldes blis*] 被刊印过无数次。[25] 这首哀歌哀叹尘世欢乐转瞬即逝的厌世主义基调，也体现在另一首提醒人们人生短暂、光阴如梭的歌曲《人皆慕长生》[*Man mei longe him lives wene*] 之中。[26] 这两首诗中各诗节的头四行的韵律均为 *abab*，而旋律则与之对应呈反复形态，这使我们想起在欧洲大陆的坎左和尚松中常常运用的形式。在《人皆慕长生》中，音乐正是按 *abab* 反复的。而《尘世之欢》的开头乐句为 *abcb* 的形态，但乐句 *c* 其实是由乐句 *a* 中的一个动机反复两次来构成。两首歌的结束素材都来自开头素材的变化形式。更为世俗、但也同样悲观的是不完整的歌曲《长夏之乐》[*Mirie it is while summer ilast*]。[27] 极为罕见的英语爱情歌曲中连旋律一起保存下来的一首是《荆棘上的鸟》(*Byrd one brere*；AMM，No. 52)。这首歌被抄写在一份十二世纪的教皇文告的背面，但其有量记谱显示它的定年必定是十三世纪晚期或十四世纪初期。[28] 尽管乐谱中的长、短、倍短音符是清晰可辨的，但其现代译写仍然成问题，因为其中的音符时值并不总是形成规则的节拍。AMM 中的版本遵循了原始的时值，放弃了通过编辑手段造成节拍统一性的企图。在抄本中，只有第一诗节的文本被置于旋律之下，这也导致第二和第三诗节中某些诗行的音节数和旋律中的音符无法匹配对应的问题。例如，就第四诗行来说，弱拍显然只适用于第一诗节，而如果在别的诗节中不是被略去，那么它必定成为一个 4/4 拍小节的第一拍。另一个问题出现在从“怜悯”(Rewe) 一词开始的原始记谱的第二行谱表上。在一个乐句当中出现了极不寻常的六度上跳，这似乎暗示抄写者在此写错了谱号。如果确实如此，从此以后的旋律都应被移低三度。最后，在手抄本中文本和音乐的页面布置，表明这首歌曲可能曾被考虑作为多声部音乐处理。文本的第一部分——到“Rewe”为止——其上方有两行谱表，而较低的那行谱表是空白。文本的其余部分其上方仅有一行谱表，但两行文本被分得

324

---

25. HAM，No. 23b; NOHM，2，第 251 页。影印本见于：Parrish，NMM，图版 XIX。
26. Reese，MMA，第 243 页。
27. 影印本见：Stainer，*Early Bodleian Music*，2，图版 3。旋律部分模糊不清，部分完全遗失。
28. 影印本见：J. Saltmarsh，“Two Medieval Love-Songs set to Music”， Antiquaries Journal，15（1935 年），第 3 页后。（另一首“中世纪”歌曲其实出自十六世纪亨利八世的时代！）

很开，所留出的空间足以再加上一行谱表。有理由认为：文本的抄写者希望有一个二声部乐曲以典型的英国方式写在谱表上（参见第二十章）。

尽管存在这样一些不确定性，这首歌曲动人的歌词和旋律还是使我们想象英国人在用音乐表现他们丰富多彩的情感世界方面是更为积极的。确实，从现存的歌曲的质量来看，英格兰的俗语音乐文化在十三世纪必定已经达到了极高的水平。有多少篇章遗失了我们不得而知，但凡是保留下来的无不显示出作曲家的过人技巧。然而我们所拥有的不过是如此丰富的遗产中的吉光片羽。

第十四章
十三世纪的宗教和世俗多声部音乐

十三世纪见证了一种音乐活动之间的新关系的诞生，而在此前，这些活动都是各不相干独立发展的。在一开始，多声部曾是教会音乐家的专属领域，后者用其来装饰润色包括附加段和继叙咏在内的礼拜仪式圣咏，并用其来为宗教或道德题材的拉丁语诗歌谱曲。而供世俗娱乐的俗语音乐的发展则基本限于单声部歌曲的范围之内。而伴随十三世纪世俗性的法语经文歌的出现，这两条道路开始发生交集。单声部歌曲仍然持续被创作（甚至一直到十四、十五世纪），但它们在紧随经文歌的产生而迅速繁荣滋长的世俗多声部音乐面前很快黯然失色，并最终被后者所取代。这一仪式多声部音乐新形式的影响力之发生，甚至更加迅疾，因而也更富于戏剧性。在1225年左右，奥尔加农的写作逐渐停止了，而到了这个世纪的中叶，康杜克图斯也几近消亡了。经文歌从此（并在随后的五十年中）不仅成为主导性的、甚至几乎可以说是唯一的多声部音乐类型。当我们将拉丁语或法语的宗教或世俗经文歌视作十三世纪多声部音乐的代表类型时，其实只是沿用了当时人的说法。 325

将世俗性的法语歌词添加到迪斯康特克劳苏拉之上的做法，似乎是紧随着作为宗教性附加段的经文歌产生之后（参见第十章），这从最古老的经文歌曲目和这个名称双方面都可以被证实。在十三世纪，*mots*（法语：词语）一般是指一首世俗歌曲的文本。因而其拉丁化形式 *motetus* 便是指称带有世俗法语文本的克劳苏拉的适宜名称。这种从法语而非拉丁语获得词源的情形表明：早期带有拉丁语文本的经文歌并不被视作一种独立的形式。在当时，带有一个添加的拉丁语附加段的克劳苏拉应该仍被视为克劳苏拉，只是含有歌词 [*cum littera*] 罢了，

这一说法可以指任何音节式而非花唱风格的多声部音乐。或许从一开始，带有法语文本的克劳苏拉就是供世俗娱乐所用的，与奥尔加农并无功能性的联系。而当那些带拉丁语文本的篇什也逐渐失去其和仪式的联系后，它们也就开始被称为经文歌了。到了文艺复兴时期——这真是语言的悖论——这个源自法语的称谓却被专用于指宗教性拉丁语文本的多声部配乐了。

326

拉丁语和法语经文歌

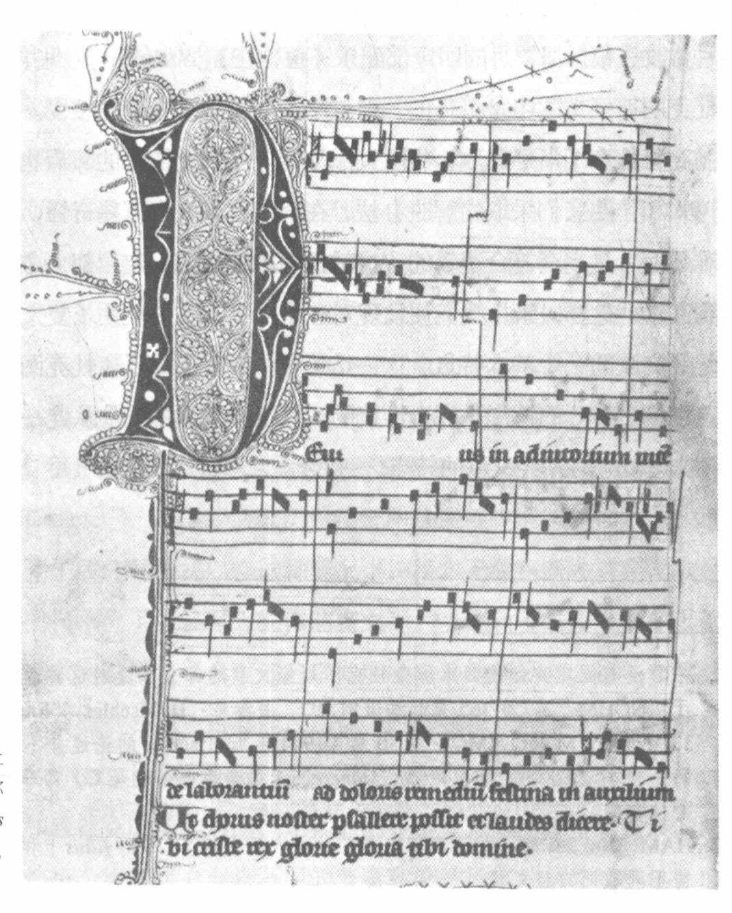
在某种程度上，拉丁语和法语的经文歌在十三世纪的进程中是平行发展的。因此，在考察法语经文歌和特罗威尔世俗歌曲相关联的特征之前，先观察这两种经文歌的共同点应该是明智的。二者都起源于将文本添加到业已存在的克劳苏拉之上，而同一首克劳苏拉常常同时为固定声部的拉丁语附加段和法语世俗歌曲提供曲调。例如，添加给佩罗丹的克劳苏拉《从种子来》[*Ex semine*]的不同的文本，就说明了这种早期的手法（见前述第十章及 AMM，No.38）。而在创作经文歌曲目的进程中，下一步便是顺理成章地按照迪斯康特克劳苏拉的风格创作新的音乐。作曲家们将许多耳熟能详的圣母院克劳苏拉用在他们的新经文歌中，但也开始引用那些从未被用于多声部配乐的圣咏来作为固定声部。在这种情形下，我们有时会面临孰先孰后的问题。我们确实不知道，一首经文歌究竟是新作的，还是基于一首现已遗失的克劳苏拉。即便是一首曲子同时作为克劳苏拉和经文歌存在，也并不总是能解决这个问题。因为在有些时候，原创的经文歌可能被拿掉歌词，重新变回克劳苏拉。[1]当然我们也实在无须再以这种方法来扩大本已十分庞大的克劳苏拉曲集。这一事实只是向我们清楚地表明：在十三世纪的上半叶，克劳苏拉和经文歌就音乐而言其实是一回事。

1. 见：E. Thurston，*The Music of the St. Victor Manuscript*，引言的第 1 页；及 W. Waite，*The Rhythm of Twelfth-Century Polyphony*，第 101 页。

康杜克图斯经文歌

无论是新作的还是源自业已存在的克劳苏拉，早期的经文歌大多数只含有两个声部，只有很少是三声部和四声部的。定旋律上方的所有声部都唱相同的歌词，这就形成了所谓康杜克图斯经文歌［*conductus motet*］的形式。这之中有部分为法语歌词，但大多数都含有拉丁语文本，许多是附加在固定声部的歌词中。佩罗丹的克劳苏拉《从种子来》再次提供了这方面的代表例证，这是一首同时带有拉丁语和法语文本的康杜克图斯经文歌（见第十章，270–271 页）。“康杜克图斯经文歌”一词其实是对这一类型作品的现代习用的标签。几乎不存在疑问的是，让两个或三个声部演唱相同歌词的观念来自康杜克图斯，康杜克图斯与经文歌这两种形式地融合在十三世纪是非常明确的。在圣母院抄本（尤其是 ***W₁***）中真正的康杜克图

327



Vari 42 藏稿中的康杜克图斯《神啊，求你快快搭救我》［*Deus in adjutorium*］（都灵，王家图书馆藏）

斯合集里，有时也会包含*没有固定声部*的康杜克图斯经文歌。它们是否如此演唱，我们就不得而知了。其结果可能有时在音乐上比较令人满意，有时则未必。[2]一首康杜克图斯经文歌的上方诸声部常常被写在乐谱上，下方是歌词，而固定声部则独自置于最后。抄写者在将它们抄入康杜克图斯曲集时，很可能要么弄错了它们的本来属性，要么只是忘记了抄写固定声部。无论如何，康杜克图斯和康杜克图斯经文歌的混成，清楚地表明：后者是以一个素歌固定声部为基础的康杜克图斯风格的配乐。

328 作为一种音乐形式，康杜克图斯经文歌被历史证明是短命的。其消失在一定程度上和康杜克图斯本身的消失有关，不过将同一文本添加到不止一个声部上所带来的困难，也很可能加速了其灭绝。康杜克图斯风格需要长度相等和所含音符数量大致等同的乐句。而那些乐句开始和结束在不同时值上或者以模仿及卡农的方式交相重叠的段落，在被用于某一文本的配乐时，需要进行大幅度的修改。[3]这种修改在根据佩罗丹的四声部配乐《曾坐在》[*Sederunt*]（见第十章）而创造的康杜克图斯经文歌中是可行的，但这一实践并未被普遍地接受。而反过来讲，一旦抛弃康杜克图斯经文歌，将歌词添加给一个以上声部的障碍也就不存在了。这种诗人和作曲家们采取的解决办法，在我们看来兴许有些奇怪，但就他们所面对的难题而言是完全符合逻辑的：这就是简单地给予固定声部上方各个声部自己的歌词文本。这样一来，我们便发现对一个以上文本的使用（复文本）成为了十三世纪经文歌的一个基本特点。这一结论多少有些忽略了康杜克图斯经文歌，但对于这世纪后半叶的情形是完全准确的。而且，复文本特性从此一直是中世纪晚期直至文艺复兴时期经文歌的特点之一。

---

2. 一首没有固定声部的四声部康杜克图斯经文歌的部分以及对这种演绎方法的讨论，请见于：NOHM，2，第 365 页起和谱例 197。另参见：H. Tischler，“English Traits in the early 13th-century Motet”，MQ，第 30 卷（1944 年）。Tischler 的论述并不完全确切。在佛罗伦萨手抄本（***F***）中，固定声部“*Manere*”上的最后一个音是 **C**，而非 **A**，与其他声部是完全协和的。
3. HAM，No. 28i 有一首三声部克劳苏拉《人子之花》[*Flos filius*] 和有两上方声部结构所需不同歌词的经文歌。

复文本的经文歌

复文本性在经文歌中的出现产生了一系列新的、有时是有些混乱矛盾的术语。二重经文歌［*double motets*］有两个上方声部，三重经文歌［*triple motets*］有三个上方声部，每个声部都有自己的歌词。当然，二重和三重经文歌还有固定声部，所以这两种类型的经文歌比它们各自的名称实际要多出一个带歌词的声部。在较为古老的手抄本中，置于固定声部下方的歌词音节通常对应着原始圣咏中相应的位置。而较晚的文献则倾向于忽略这种书写布置，而将歌词径直置于固定声部的开头处。这种安排暗示经文歌已经丧失了任何与礼仪圣咏的功能关系，固定声部与其说是人声，不如说是器乐的声部。这种发展是带有世俗性文本的法语经文歌出现后的当然结果，也将从此影响宗教性经文歌的演唱实践。总之，“二重”和“三重”的名称指的是固定声部上方的含有不同歌词文本的声部的数量，而非作品的全部声部的数量。由一个花唱式固定声部和一个经文歌声部［motetus］构成的二声部经文歌或许应称为“单重”［*single*］，尽管一般不这样命名之。

在圣母院抄本里的较早的曲目中，二声部经文歌要远远多于三声部的（其中大多数为康杜克图斯经文歌），四声部的极其罕见。而此种情况在十三世纪后半叶的经文歌曲集中迅速改变了，三声部的二重经文歌从此成为了标准形式。 329

如果离开二重经文歌这一主流，经文歌在十三世纪晚期的历时性发展状况是难于把握的。不同于特罗威尔歌曲的抄本合集，经文歌的手抄本几乎不会给出作曲者的姓名。而且抄写者们把不同时期的、基于克劳苏拉的和原创的经文歌作品都不加区别的混合分组。即便是在抄本包含较晚时期附加曲目的部分里（例如 ***Mo*** 的最后两个分册［fascicle］），许多经文歌仍然接近附加段或克劳苏拉换词歌，尽管此时它们已经脱离了后一种形式。在这种情况下，根本无法判断一首经文歌是较早的作品，还是出自一位手法较保守的作曲者之手。当然，不是所有的作者都因循守旧，一些经文歌还是反映了多声部音乐发展中出现的新动向。这些作品数量上的相对稀少绝不会降低其历史重要性。和许多时候一样，代表进步倾向的少数实验所引入的风格与技法上的新观念，将会成为后来人的重要传统。

如果将经文歌和康杜克图斯作对比，尤其能明显感受到多声部音乐发展的新方向。经文歌通过使每个声部具有与众不同的节奏和旋律性格的风格多样性，取

代了原先康杜克图斯各声部的整体性结构手法和风格的统一。当然，这种多样性在一定程度上是与经文歌与生俱来的。反复出现的节奏音型和对第五种节奏模式的频繁使用，已经将固定声部与上方诸声部（或者说克劳苏拉的声部）区别开来了，而至少是部分由于不同的歌词文本所造成的各声部自身结构的差异应对此负责。就这一手法本身而论，它强调了各个声部的独立性格，并促使作曲家去寻找能获取更大多样性的创作手段。经文歌的附加段起源，或许可以解释二重或三重经文歌中各声部歌词文本之间的关联性。总之，当文本是真正的附加段时，这种关联性就特别的明显。而当那些文本仅仅是由于同为世俗的法语歌词才被放置在一首经文歌中时，这种关联性有时就相对较弱。而文本的差异性在歌词由不同语言构成的部分经文歌中体现得最明显。***Mo*** 一个分册含有十一首此类经文歌，有着宗教性的拉丁语第二声部或世俗性的法语第三声部的歌词，还有一些更多的双语经文歌散见于该手抄本的各处。[4] 这些曲目本来预设的功能难以推想。许多其他手抄本中的经文歌含有拉丁语的上方两声部歌词，但这却并不一定是其原初的形式。[5]如果这意味着一种以文本的手段来获得风格多样性的尝试，那么也只能被视作一种未被普遍接受的短命实验。大多数经文歌的上方声部都采用语言相同但内容相异而又相互关联的歌词文本。作为音乐多样性发展的起点，这些不同文本的出现是非常及时的。

330

十三世纪晚期节奏的发展

由于早期的经文歌在对模式化节奏的依赖上很自然地跟随克劳苏拉，因而在其固定声部和上方各声部中运用不同的节奏模式就极为常见。而且从逻辑上说，唯一有可能使上方各声部彼此区别的方法也只有运用这些模式。因此我们会发现许多固定声部为第五种模式、第三声部为第六种模式、第二声部为第一或第二种模式的经文歌。这种办法的简单易行使其立即受到欢迎，但是它并未提供进

---

4. 见：G. Anderson，“Notre Dame Bilingual Motets.”
5. 见：HAM，No.32b，这是一首 ***Mo*** 中的带有拉丁语第二声部和法语第三声部的二重经文歌，但在 ***Ba*** 中这首经文歌却有一个与第二声部有关的拉丁语第三声部。

一步发展的空间，因而也没有持续很久。在这进一步发展中的第一步是第三声部中的第六种模式的短音符被细分为更小时值的音符。倍短音符在此前已有运用，但只是出现在那些接受一个长音符或短音符的完整时值的歌词音节的装饰音型上。而新的动向是通过给予每个倍短音符属于自己的音节而使其成为独立的音符。有一首法语经文歌《美丽的姑娘—我憔悴枯萎—上帝》[*Pucelete—Je languis—Domino*] 可以显示这一历史进程的早期阶段。[6]固定声部的乐句长短不一，但采用第五节奏模式的均匀的音符时值。第二声部则基本上是第二种模式，只有一个长乐句是第五种模式。在佛罗伦萨手抄本中，这两个声部在一起的形态像一首克劳苏拉，而第三声部很明显是后来添加上去的。这个声部持续以♪♪♩　♩的节奏音型运动，如果不是每个分开的音节上都有倍短音符（八分音符），那么这不过是一种第六种模式的变体而已。这便造成了一种迷人而生动的效果，仿佛那位使第二声部的歌手黯然神伤的美丽女性跃然而出了。

将倍短音符用作歌词文本中单个音节上的独立音符，表明作曲家们正在寻求突破节奏模式的刻板限制的方法。在这方面另一个略微有些不同的尝试，集中体现在另一首法语经文歌《美善的淑女 - 啊，主啊！当我看见 - 爱》[*Dame de valour—hei Diex! cant je remir—Amoris*]（AMM，No.53）之中。在该曲中，各声部之间的差异不那么强烈，但其内部的不规则性则要胜过《美丽的姑娘 - 我憔悴枯萎 - 上帝》。固定声部来自《阿里路亚：来啊，圣灵》[*Alleluia*：*Veni Sancte Spiritus*]（LU，880 页），由一个十五个音符的曲调的四次陈述构成，而最后一次陈述时末尾两个音被略去以造成 **C** 音上的终止。[7]第一次和最后一次陈述都含有两个第五种节奏模式的三音组。第二声部除去第五种模式的几个小节外，是一个以第一种模式的音符时值和将这些音符经常打破为两到三个更短音符的装饰音型来配乐的典型例证。第三声部大部分为第一种模式和用相同的方法对其加以处理的形态，但装饰性音型的数量更为巨大。此外，还有几个小节与《美丽的姑娘 - 我

331

---

6. Grout，HWM，第 104–105 页，谱例 III–12 及 HAM，No. 28h 2。经文歌的命名通常依照其各声部歌词的开头，从最上方的声部开始，直至固定声部。不过也有些作者在命名经文歌时从第二声部的开头歌词开始。
7. 该固定声部其实是有轻微变化了花唱装饰的两次陈述，而每一次又包含了基本乐句的一次反复。



一首十三世纪经文歌《万福，童贞女－万福，荣耀之主－主宰者》[*Ave Virgo-Ave gloriosa Mater-Domino*]（班堡国立图书馆藏）

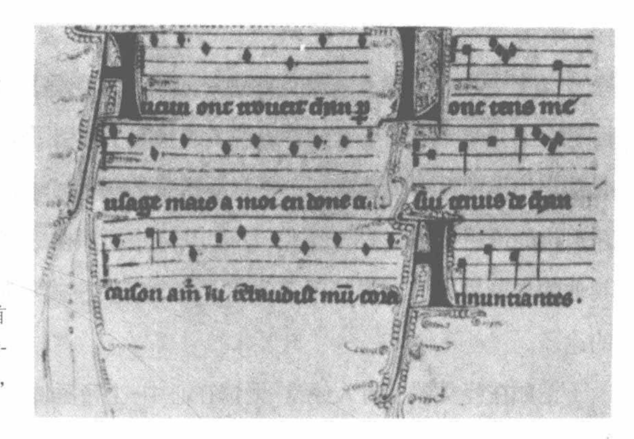
憔悴枯萎－上帝》第三声部的节奏型相同，在有一处（第35小节），第六种模式的头一个短音符被分成了三个倍短音符，每一个都有自己的歌词音节。

《美善的淑女－啊，主啊！当我看见－爱》之所以特别引人关注，不仅是由于其自身，还在于其配乐部分的前史。佛罗伦萨手抄本将它的固定声部和第二声部同时作为一首克劳苏拉和一首二声部拉丁语经文歌《来啊，拯救我等》[*Veni, salva nos*] 加以保存，而后者是对其固定声部所来自的阿里路亚诗篇词句文本的释义。而这首克劳苏拉的不规则性和模式记谱的不准确，使人有理由认为它是从一首经文歌那里被创造的（而不是相反）。[8]

332

不管怎样，***F*** 中的一个版本必定代表了原始的音乐形式。科隆的弗朗哥和另一首拉丁语文本《童贞女，孕育上帝》[*Virgo Dei plena*] 一道引用过固定声部和

8. Waite，Rhythm，第 101 页。这首克劳苏拉在路德维希 [Ludwig] 的 ***F*** 的克劳苏拉编目中是 No.141（fol.163v）(*Repertorium*，第 83 页)。经文歌出现在 ***F*** 的 fol. 411 上。



皮埃尔 · 德 · 拉 · 克鲁瓦的一首经文歌 *Aucun ont troveit- Lonc tens- Annuntiantes* 的开头部分（都灵，王家图书馆藏）

第二声部的开头。[9]另一份里尔的手抄本也将第三声部和第三个拉丁语文本《这位使节是何等庄严》[*O quam sollempnis legatio*] 放在一起。不过这配乐部分还是作为法语二重经文歌得到最为广泛地传布。固定声部和带法语歌词的经文歌声部在四份手抄本中出现过五次，但却是和两个旋律及歌词都不同的第三声部一起。[10]较古老的第三声部《朋友，我为你担心》[*Por vos amie criem*] 因其严格遵循第一种节奏模式的音型而显得与整首经文歌的年代不符。而当以《美善的淑女》的第三声部替代它后，后者更自由和更灵活的节奏使经文歌更具现代感，进入到了当时的风格潮流中。这首经文歌的“前世今生”一起浓缩了这一形式从产生到十三世纪结束时的几乎全部历史。

不过，在这个世纪结束前，作曲家们通过将越来越多的短音符细分为更小的音符时值，在摆脱节奏模式所强加的限制方面迈出了一大步。理论家在将所有这些更小时值的音符统称为倍短音符 [*semibreves*] 时完全罔顾语言逻辑，因为一个短音符可以被两个至七八个“倍短音符”所替代*。雅克 · 德 · 列日 [Jacques de Liège] 在他写于十四世纪初期的百科全书式的《音乐宝鉴》[*Speculum musicae*] 中，认为皮埃尔 · 德 · 拉 · 克鲁瓦 [Pierre de la Croix] 是第一个将短音符再分为四

9. CS，1，第 130 页及 Strunk，SR，第 154 页。

10. 这首经文歌含有第三声部《朋友，我为你担心》[*Por vos amie criem*] 的版本出现在 ***Mo*** （No.86）和 ***Cl***（No.48）中。它又和《美善的淑女》的文本一道出现在 ***Mo*** 的第七分册上的较晚曲目中，并同见于：***Ba*** 和 ***Tu***（见“参考文献”）。

* 译者注：“semibreves”就其字面意义应为“半短音符”，但考虑到这一“名实不副”的问题，故中译为“倍短音符”。

个或以上更小时值的人。雅克并进一步引用了克鲁瓦经文歌中的例证，这至少使后者的部分作品在十三世纪普遍佚名的状况下保留了下来。[11]皮埃尔·德·拉·克鲁瓦作为作曲家和理论家至少一直活跃到1298年，因此他代表了这世纪多声部音乐风格的最后发展。但是我们不能断定，采用新风格的每一首经文歌都是他的作品。其他的作曲家也必定很快就摸索出了打破节奏模式限制并实现旋律多样性的极致的途径。

333 正如在经文歌《有人经常–爱情在心中–上帝垂怜》[*Aucun vont- Amor qui cor-Kyrie*]（AMM，No.54）中，即使是对新技术相当克制的运用也能造成不同声部的风格对比。这首经文歌的固定声部曲调是一首慈悲经（来自Mass IX，LU，第40页）而非一段来自应答圣咏中的花唱，已经表明该曲作为一个整体不属于经文歌创作的第一个时期。第二个标志来自固定声部旋律以连贯的一系列长音符进行的两次陈述。固定声部的这些特点暗示，三声部的设置很可能就是这首经文歌的原初形式，虽然有一份手抄本曾省略了它的第三声部。第二声部的配乐严格地使用第二种节奏模式的音符时值，但频繁地运用"模式碎裂"[fractio modi]给旋律本身造成了更大的流动性和自由度。而真正的自由来自活泼的第三声部，该声部仅有一次放缓节奏去和第二声部较慢的速率相配合（第9—14小节），而其余的部分均由非模式音型化的单个被细分的短音符的连续运动构成。这种被细分的短音符大多数由两个或三个倍短音符构成，但也有少数包含四个、五个乃至六个倍短音符。为了组织好第三声部这变化无常的流动性的旋律，作曲者将歌词的诗行组织进长短不一的乐句中，这些乐句都以韵脚"–ment"或"–gent"结束。这样一来，他便建立起了和完全由周期性四小节乐句构成的第二声部的另一种对比。并且，这两个声部除了开头和结尾之外，在音乐进行中乐句的起止从不重合。

中世纪的音乐一般来说，很少致力于反映歌词文本的情感或意义。不过，在《有人经常–爱情在心中–上帝垂怜》这个例子中，很难不感到其配乐本身即是对经文歌的文本不一致性的诙谐评价。拉丁语的第二声部是司空见惯的七音节押韵对句，控诉激起肉体之欲的爱情是渎神的易逝之物。而诗行长短不均、押韵也不

---

11. HAM的No. 34便是一首被引用在《音乐宝鉴》中的克鲁瓦的经文歌。同书的No. 35是另一首佚名的作品，但风格与之相似。

规则的第三声部则以流畅的法语反击对爱情的贬抑。旋律风格的多样性构成了对这种语言、诗体和情绪上的对比的完美补充。音乐甚至通过将这一争辩置于均匀而呆滞的素歌固定声部之上，为这种谐趣增添了第三个表现的维度。在此，囊括了礼拜的庄严、道德的训诫和桀骜不驯的喜乐的经文歌，不啻为其所产生的时代的精神缩影。

从模式记谱法到有量记谱法

显然，在《有人经常－爱情在心中－上帝垂怜》中，不同的音符时值是很难用模式记谱法来加以解释的。事实上，在短音符的进一步细分开始打破节奏模式的体系之前很久，模式记谱法的局限就影响到了其在经文歌中的使用。就像在康杜克图斯中一样，经文歌中上方声部的音节式配乐便意味着单个音符或某一音节上的二、三音符组将取代模式记谱法规则的连写符音型。当然这样一来，就需要能指示这些单个音符时值的手段，而我们禁不住会疑惑，为了获得这样显而易见的解决问题的办法竟然花了这么长的时间。例如，看起来不可思议的是，圣母院手抄本中的康杜克图斯和经文歌的大宗合集竟然几乎都是以无量的音符记写的。当时的演唱者以及现代的译写者们因而必定会时常对这些曲子正确的节奏诠释大犯狐疑。而在这种状态下，可以确定的是我们称之为有量记谱法的可计量音符时值体系根本未曾发展起来。

334

在十三世纪的第二个二十五年，许多理论家开始拥护以不同形状的音符来指示特定节奏时值的做法。不过，最终还是由科隆的弗朗哥建立了一个让每个音符的时值都由一个独一无二的记谱符号来表记的体系。这一体系见于他大约写于1260年的论文《有量歌唱艺术》[*Ars cantus mensurabilis*]中。[12] 尽管这一体系非常实用，但却并未被马上普遍接受，几份十三世纪晚期的手抄本[13]仍然沿用旧的、前弗朗哥形态的有量记谱法。但弗朗哥所确立的原则却为西方音乐在记谱法领域

12. Strunk，SR，第139–159页。

13. 尤其是 ***Ba*** 和 ***Mo*** 的大部分。

的全面发展提供了重要的起点。这些原则除了有其重大的历史意义外，也反映了此时的音乐节奏形态的特点，并在一定程度上制约着后者。因此，我们有必要稍微检视一下弗朗哥记谱法的基础。

我们必须记得在弗朗哥的时代，即使模式记谱法已经不被使用了，但节奏模式的体系还控制着经文歌的节拍组织思维。这样就使我们又面对了奇怪的状况：即个别音符尽管已经有了专属的记谱形态，但在它们所出现的上下文中仍然会有不同的时值意义。[14] 受到无处不在的三拍子的影响，理论家们开始将最大的时值单位长音符［longa］等同于三个短音符，即所谓常规或完全长音符；而仅等于两个短音符的长音符便被视为不完全长音符。弗朗哥将完全的数字三与神圣的三位一体相联系，但我们可能无法承认，十三世纪对三拍子的近乎于排他性的使用，出自一种意欲在音乐上代表三位一体的精心企图，因为节奏模式的历史发展过程和早期用于描述它的术语学都拒绝这种假设。我们应该将三拍子视为模式体系的节奏型被同时运用于多声部音乐的一种多少无法预见的后果。进一步说，有关“三”是第一个包含了开始、中间和结束的完全数的观念其实可以追溯到许多世纪前的毕达哥拉斯学派以及那些基督教的早期教父那里。造成将三进制单位等同于节奏模式的完全数的原因，在很大程度上不是出于神学的象征主义，而是中世纪大学研究中将音乐作为四艺中的一门数学学科所致。这就可以解释：为何第三、第四和第五种模式中的三分的长音符无论在弗朗哥还是更晚的术语学中都是完全的，而第一和第二种模式中的不完全长音符则需要补充一个短音符来使该模式变得完全。这些短音符被认为使它们前后的长音符不完全。在第三和第四种模式中，成对的短音符则由一个正常的短音符［*brevis recta*］和一个替换的短音符［*brevis altera*］构成。“正常的”或本位的短音符的时长被描述为是一个“当普斯”（*tempus*/ 中文意译为“中拍”），而替换的短音符则等于两个 *tempora*［其复数形式］。尽管这并不是全新的事物，但弗朗哥在他建立中拍或本身为三分时值的短音符的时长原则时，确实有了一个重要的发明创造。这样一来，一个短音符就可以被再分为三个时值均等的倍短音符，或是两个不均等的倍短音符（其中第一个是小的，而第二个则是大的，长度为第一个的两倍）。这种对于短音符的细分和将其作为时

335

14. 参见第九章中联系节奏模式和模式记谱法对这一问题的讨论。

长的计量单位一起，就使得3/4拍比6/8拍更适宜来译写十三世纪晚期之后的经文歌。为了连续性的缘故（也因为在变化时常常难于决断），通常的实践是将这一时期的所有经文歌都按3/4拍译谱，即便是那些来自可被译成6/8拍的克劳苏拉经文歌也不例外。[15] 因此就经文歌而言，音符形状以及在弗朗哥记谱法中的相应时值和现代译谱的对应关系见于表11。

表11：单个音符和弗朗哥记谱法的时值

音符名称及形状		时值（按弗朗哥的中拍）	现代译谱对应形态
二重长音符		6	𝅝.
完全长音符		3	𝅗𝅥.
不完全长音符		2	𝅗𝅥
短音符		1	♩
替换短音符		2	𝅗𝅥
倍短音符			
小＋大		⅓ + ⅔	♪♩ (3)
三个小音符		⅓ + ⅓ + ⅓	♪♪♪ (3)

336

除了三分性短音符的概念之外，弗朗哥既未发明有量记谱法的音符形状，也未规定它们的时值。他在记谱法方面的伟大贡献在于建立起了有关节奏的正确记谱和对这种记谱的正确释读的规则。由此便有可能绝对准确地判明长音符是完全的还是不完全的以及短音符是本位的还是替换的。弗朗哥规则首要的和最基础的一点在于规定：一个长音符之前的长音符是完全的。以这个不变的准绳为基点，弗朗哥将短音符可能使长音符不完全或使其自身必须是替换的上下文描述清晰。单个短音符必须首先构成一个完全的部分（一个3/4拍），并以此使其前或后的长音符完全。当两个短音符并立在长音符之间时，其中第二个必须是替换的，以使二者一同构成完全的。（这种需要是由弗朗哥的第一条规则决定的，该规则不允许♩𝅗𝅥𝅗𝅥.音符时值是短－长－长。）在长音符之间的三个短音符则按常规直接构

15. 这方面的例子可参见HAM，No. 28h的克劳苏拉与经文歌。

成一个完全的长音符。而在长音符之间的四个或更多的一系列短音符则可以有不同的处理方式。如果一个短音符在将这一系列短音符细分为三音组后依然存在，它将使前、后的音符不完全。当两个短音符被保留至这一系列音符的最后，那么第二个仍然是替换的。为了解释这些规则的例外，或者说为了使可能存在多解性的情形明确化，弗朗哥使用了一种被称为模式分类或完全记号［*divisio modi* 或 *signum perfentionis*］的符号。这两个术语其实是同一符号的不同名称—— 一种在后来的实践中被转写为小圆点（*punctus*）的用于分割或完全化的短竖线。这个符号被置于两个音符之间，以防它们被归属于同一完全音符，其作用有点像现在的小节线。例如，音符 ┓ ▪· ▪ ┓ 必须被读为 𝅗𝅥 ♩|♩ 𝅗𝅥，而非 𝅗𝅥. |♩ 𝅗𝅥 |𝅗𝅥.——后者是没有完全符号时的时值形态。弗朗哥也使用同一符号去将二音组和三音组的倍短音符分割开来，这样便可以记录皮埃尔·德·拉·克鲁瓦的节奏创新形态了。

有关弗朗哥规则的更多细节信息就不那么值得关注了。[16] 即使只运用长音符和短音符，有量记谱法也能引入诸如 𝅗𝅥 ♩|♩ 𝅗𝅥 和 𝅗𝅥 ♩|♩ ♩ ♩|♩ 𝅗𝅥 |𝅗𝅥. 这样打破节奏模式的刻板束缚的节奏型。正如弗朗哥本人所说："我发现所有的模式都可以出现同一首迪斯康特中，通过完全化，所有模式都可以归结为一种。人们无需再试图判定这首迪斯康特属于哪个模式，尽管它也可以被认为属于那个它所主要依循的模式。"[17] 而正如我们所见，在后弗朗哥时代，对于短音符划分为四个或更多倍短音符，出现了更大的自由度。节奏模式孕育了一种记谱体系，后者进一步发展的潜力最终将完全摧毁前者。

337

弗朗哥对于精确记谱法发展的贡献并不限于他对单个音符的处理上。他同样设计了（或者说是标准化了）指示休止的确切时值的符号，并建立了一个体系以确定用连写符的形式写成的音符的时值。休止符的设计原则是以一条线穿过线谱上的一间，代表一个短音符或一个中拍的时长。这样一来，便可以将休止符和单个音符的不同时值对应起来（谱例 XIV-1）。[18] 这些符号可以表记任何时值或任何

---

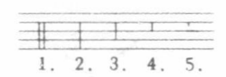
16. 有关弗朗哥原理和规则更为详细的讨论，见：Reese，MMA，第 289 页起；Apel，NPM，第三部分，第 4 章和第 5 章；以及 Parrish，NMM，第 5 章。

17. Strunk，SR，第 151 页。

18. 弗朗哥提议，以大、小倍短音符时长的休止符分别覆盖一条谱线上的间的 2/3 和 1/3（见：Strunk，SR，第 150 页和 Reese，MMA，第 290 页）。这个提议被证明无法实践，很快便让位于谱例 XIV-1 所示的倍短休止符。

时值的联合的休止，有量记谱法便由此获得了呈现创新和更为灵活的节奏音型的精确度与能力。

谱例 XIV-1：弗朗哥记谱法中的休止符



1. 二重长休止（最大）　　2. 完全长休止

3. 不完全长或替换短休止　　4. 短休止　　5. 倍短休止

连写符的问题更为复杂，也更加不易解决。前弗朗哥记谱法已经在很大程度上预示了弗朗哥处理单个音符甚至是休止的原则。但对连写符而言，模式记谱法的形式还是被普遍使用，只做了轻微调整。理论家们很快意识到一个连写符形状的变化可以表记长、短音符的不同组合形式，但是在模式记谱法中三音连写符的多义性，使得很难将这种变化纳入一个体系。弗朗哥通过采用他所标准化的素歌记谱法中两音连写符的常规形式（ 和 ）解决了这一难题。以它们在模式记谱法中的运用为基础，这些形式获得了短－长的含义，被描述为“本位的”和“完全的”。通过增加或减少一个符尾而改变第一个音符的形式，也就改变了其本位性，而使其成为了长音符。一个向上的符尾给予其“相反的本位性”，使两个音符都成为倍短音符。以此类推，改变第二个音符的形式消除了它的完全性，使其成为一个短音符。在此，由于对符尾的使用可操作性不强，并且容易和褶间音相混淆，下行的连写符就被写成一条斜杠。在上行的连写符中，将第二个音符的符头从左转向右，表示完全性的缺失。这些变化给予每个两音连写符五种不同形式，并造成五种中的每一种各自可能的音符联合（见表 12）。在处理三音或更多音的连写符时，弗朗哥也用了完全相同的方法来表记第一个音和最后一个音的时值。而所有处于当中的音符都是短音符，只有从两个倍短音符开始的、有着“相反的本位性”的连写符例外。制约单个音符的规则决定着长音符和短音符的**时值**，但在任何长短的连写符中，音符的**类别**如今也可以根据其独立的形式来加以确切地判断。就此，科隆的弗朗哥完成了将有量记谱法从对模式体系的依附中解放出来的任务，使其本身成为了一个自足的体系。

338

表 12：两音连写符的形式与时值

本位与完全	B	L
本位与非完全	B	B
非本位与完全	L	L
非本位与非完全	L	B
相反的本位	Sb	Sb

移植的经文歌

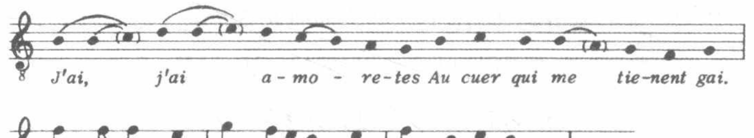
在插叙了记谱法的问题后，我们可以回到音乐本身来关注十三世纪法语经文歌中最特行独立的实践之一：对于可能起源于单声部歌曲的叠句文本和旋律的引用。在某些例子中，一首经文歌的整首歌词都有可能完全由这些叠句构成。不过在大多数情况下，一个叠句是被“移植”[*enté*]到一个新的文本和旋律中（也可能相反）来生成一首我们所称的“移植经文歌”[*motet enté*]。这种移植如此不露痕迹、丝丝入扣，乃至其歌词和音乐中都看不出叠句的存在，而要识别一首移植经文歌则需要在其他文献中发现被引用的素材。

正如我们在第十二章所见，对于识别叠句特别有价值的两种文献是特罗威尔的“带叠句的尚松”和同时代的叙事性诗歌。《不可邪思》[*Penser ne doit vilenie*]（AMM. No. 47）一曲引用的四个叠句已经被讨论过某些细节问题，但在此我们还要回到它们上面，因为每一个叠句都曾出现在大量其他的文献中，这之中也包括经文歌。为了便于比较，头三个叠句带有音乐的形态都被列在谱例 XIV-2 中。其中第一个似乎获得了最大的文学关注度，因为它被完整引用在了——但不带配乐——好几首不同的诗作中。

谱例 XIV-2：其他文献中的《不可邪思》叠句的配乐形式

《不可邪思》，叠句 I

Mo，No.42，第三声部，第 8—11 小节





《不可邪思》，叠句 II

《新列那的故事》[*Renart le Nouvel*]，第 7008 行

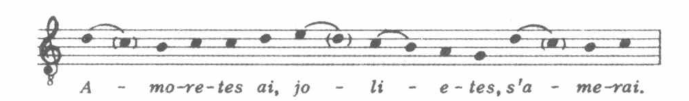
Mo，No.175，第三声部，第 33—40 小节





《不可邪思》，叠句 III

Mo，No.281，第三声部，第 20—26 小节（AMM，No.53）





I. 爱情在我心中，让我无比快乐。

（让我无比快乐的爱情也刺痛我。）

II. 我把我的心献给世界上最可爱的人。

III. 我有一个爱人，一个美丽的小爱人，所以我要去爱她。

339 但其在经文歌中的出现，可能会带来一个问题。该叠句的文本和其在经文歌中的引文只有部分一致，而音乐上的相似度甚至还要低些。而相反，第二个叠句的文本则一成不变地出现在一首经文歌中，但配乐却被移位和大幅改换了。而和叠句一起出现在《新狐狸列那的故事》[*Le Roman de Renart le Nouvel*]的曲调甚至差 340 异更大。显然，在经文歌中，文本引用的重要性要超过音乐的引用，作曲家们可以自由地修改旋律以使其适应多声部的上下文。不过，许多经文歌中音乐的引用所造成的变化并不如同一旋律在不同的单声部版本中所产生的变化多。对于《不可邪思》中的第三个叠句来说的确如此，这个叠句也出现在经文歌《美善的淑女－啊，主啊！当我看见－爱》(AMM，No. 53）第三声部的第20—26小节中。正如第十二章中提到的，这首尚松的第四诗节和叠句只出现于没有给出配乐的抄本中，但该叠句的三个配乐引用形态却为AMM中现代译写本提供了可替换的结尾部分。

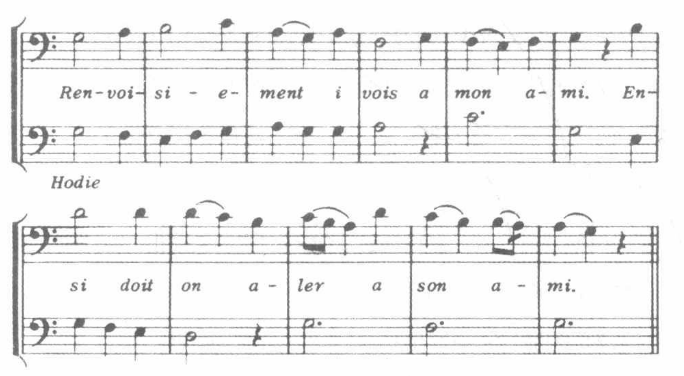
将叠句移植到经文歌有许多不同的具体做法。在许多时候，一个叠句会在经文歌文本内部一个适宜的节点被引入，就像《美善的淑女》的第三声部中那样。而更多见的是叠句出现在开头或结尾，一个两行的叠句可以成为一首经文歌文本的开头与结束诗行。当然，一首移植经文歌并不限于只引用一个单独的叠句。无关的叠句也可以分别出现在某个文本的开始和结尾；一首经文歌中的两个文本也可以同时引用不同的叠句；而在同一文本中也可以出现其他引文。经过艰苦而长期的学术工作，我们已经可以识别许多此类引用了，经文歌的现代版本通常也会以斜体字的印刷形式标明其存在。因此，我们如今已能够感受作曲家引用叠句的实践的熟练程度及其技巧，后者使得叠句成为他们多声部作品的不可缺少的部分。

经文歌和世俗单声部音乐的关系

将叠句纳入较长的文本中，绝不仅是经文歌和世俗单声部乐曲唯一的音乐联系。大量经文歌其实就是由一个素歌固定声部外加一首完整的舞蹈歌曲或一个叠句构成的。后一类经文歌规模短小，保留下来的一部分曲目是以无量记谱法记录的，其节奏解释上有无数多的疑问。因此，谱例XIV-3中提供的现代译本不应被视作

一个确定的形态。[19] 其某个上方声部是一完整的六行或八行回旋歌的经文歌，对于十三世纪的作曲家而言无疑是更多见和更具吸引力的。在这些乐曲中，最有趣的之一是《在这里－为了父》[*C'est la jus-Pro patribus*]（AMM. No. 55）。这首经文歌的第二声部旋律可以追溯到一首圣母院克劳苏拉，这是将所有中世纪音乐凝结在一起的混乱而又迷人的复杂关系的又一个例证。AMM 的 No. 56 则提供了一首经文歌的第二声部为一个完整的六行体回旋歌的另一个较晚例证。

谱例 XIV-3：叠句作为一首完整经文歌



我快乐地去到我朋友那里。每个人都应该这样去找他的朋友。

经文歌和特罗威尔尚松之间的文学和音乐关系并不仅限于对叠句的引用或对完整的舞歌的使用。在许多时候，一首特罗威尔尚松的一个完整诗节会和其配乐一道成为一首经文歌的第二声部。二者的产生孰先孰后难以断定，但这些经文歌中的一部分作为无文本克劳苏拉存在的事实，暗示某些特罗威尔参与到了经文歌文本的写作中（即使不是音乐的写作）。而舞蹈歌曲和特罗威尔尚松也同样作为固定声部存在于约三十首十三世纪的经文歌中。这些法语固定声部有的附有完整的歌词，有的则只给出了歌词的开头，并很可能是由乐器演奏的。有四首无文本固定声部看起来像是取自被称为埃斯坦比耶 [*estampie*]（见下文）的器乐舞曲。有一首著名经文歌的固定声部《新鲜草莓》[*Frese nouvele*] 被认为本是巴黎街头的

19. 关于《我快乐地》[*Renvoisiement*] 的影印本和其他两种不同的节奏译写，参见：Apel，NPM，第 277–279 页。

一首叫卖调。在这个固定声部曲调的四次反复之上，两个上方声部赞美了巴黎生活的快乐，显然古今流行音乐之间并没有什么不同。[20]

多声部世俗歌曲

约翰内斯·德·格洛奇奥［Johannes de Grocheo］在描述他所知道的1300年左右的音乐状况时，注意到经文歌并不适合普通大众，其听众只限于受过教育的寻求艺术中的微妙感觉之辈。按照格洛奇奥的说法，经文歌在重大节庆上唱给饱学之士听以启发心智，而回旋歌则以一般民众为受众。但经文歌中引用叠句的普遍实践很清楚地表明，那些有教养的人了解民间音乐，而且以在他们自己的精微艺术中感知其出现之巧妙为乐。使用一首完整的舞蹈歌曲，无论是作为经文歌的固定声部还是上方声部，当然是一种值得称道的微妙，但这之中也暗示着某种要对这些更为流行的歌曲进行多声部配乐的愿望。为了满足这一愿望，作曲家们很自然地转向经文歌这一当时唯一正在繁荣发展的多声部音乐形式。而这一转向也带来了明显的问题。素歌固定声部极少被与较长的业已存在的旋律结合在一起，如果不允许在某个上方声部运用反复的音乐形式，这种结合的可能性是很低的。将舞蹈歌曲置于固定声部解决了这一难题，但由于增加了一个活动的声部（这个声部可能会有一个完整而独立的歌词文本）而加强了经文歌的复杂性。在这两个方向上都跟进之后，作曲家们无疑意识到了通俗的多声部音乐和经文歌的微妙艺术之间根本性的差异。在继续写作世俗性经文歌的同时，他们也开始谋求培育多声部世俗歌曲的独立的新类型。

342

第一位创作与经文歌无关的世俗多声部音乐形式的先驱，当属特罗威尔亚当·德·拉·阿莱。正如我们在第十二章提到的，亚当的音乐创作的主体是单声部尚松（三十四首）和争吵歌［jeux partis］（十七首）。不过，他还写过五首经文歌和十六首世俗歌曲的多声部配乐，后者被收录其作品的手抄本称为《亚当的隆德尔》［*Li Rondel Adan*］（见前文，第320页）。这十六首多声部歌曲都是三声部的，并且都和简单康杜克图斯具有惊人的相似性（甚至就连记谱形式也是如此）。或许正是这种老掉牙的风格，给予了亚当以多声部为一个简单的舞蹈歌曲配乐的适当形式。但是

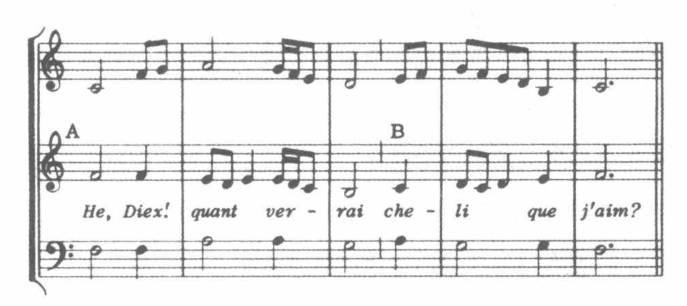
---

20. HAM，No. 33b。

有一个新发展十分奇特，即：中间声部而非固定声部在此似乎成为三个声部中最重要的了。总之，这个声部的旋律通常成为某一首经文歌或带叠句的诗歌引用亚当作品时的素材对象。而亚当本人也是这么做的：他引用了《向着上帝我赞美我的爱人》[*A Dieu commant amouretes*]作为一首经文歌的第二声部的文本和曲调。[21] 同样的手法也被用在回旋歌《啊，上帝》(*He*，*Diex*!，谱例 XIV–4）中，该曲以短小的篇幅概括了亚当多声部歌曲的全部基本特征。而两首作者佚名的不同的经文歌都完整引用了这首回旋歌的中间声部的带音乐的叠句，正如其在亚当的三声部配乐中的形态一样。[22]

亚当多声部回旋歌的简朴性格，使人有理由推测它们是作为伴舞音乐而被创作的。在表演这种类型的回旋舞蹈时，全体都唱叠句，但领舞者可能单独演唱中间的诗行。这样的表演特性可能适合好几种不同的多声部配乐方式。三声部合唱 343

谱例 XIV–4：亚当 · 德 · 拉 · 阿莱的回旋歌



A	*He*，*Diex! quant verrai*	啊，上帝，我该在何时
B	*cheli que j'aim*?	去看我的心上人?
a	*Certe je ne sai*，	真的，我不知道，
A	*He*，*Diex! quant verrai*	啊，上帝，我该在何时
a	*De vir son cors gai*	去看她那活泼的模样
b	*muir tout de faim.*	我将在渴慕中死去。
A	*He*，*Diex! quant verrai*	啊，上帝，我该在何时
B	*cheli que j'aim?*	去看我的心上人?

---

21. N. Wilkins，*The Lyric Works of Adam de la Hale*，第 5 号回旋歌和第 1 号经文歌。
22. ***Mo***，No. 291，第三声部，第 53—57 小节，及 No. 302，第二声部，第 67—71 小节。这两首经文歌都刊载于 Wilkins，*The Lyric Works*（No. 9、10）。

的叠句可能由独唱者歌唱的主要旋律来作答，不管是单独还是在其他声部的器乐伴奏下。甚至有可能合唱队和独唱者都只唱中间声部，而由乐器来演奏固定声部和第三声部。因此，这些多声部回旋歌可能代表了将之前一直即兴奏出的乐器伴奏部分写下来的最初尝试。尤其是固定声部的简朴，暗示了这是一种熟练的即兴器乐演奏者可以在上面容易地添加耳熟能详的叠句的旋律。这些回旋歌与简单康杜克图斯的相似，可以通过它们在即兴实践和点对点对位写作上的共同祖先来加以解释。

无论它们的前身和表演方式究竟如何，亚当·德·拉·阿莱的这些短小的多声部回旋歌在世俗音乐的发展史上是一个历史性的转折点。世俗多声部音乐由此从经文歌的约束与复文本的复杂性中解放出来，作为一种独立的类型发展，并拥有了更适宜自身的音乐风格。这一发展的速度快得惊人，而其产生的结果或许也是难以预料的。在作为几乎是唯一的单声部歌曲类型存在了约两百年之后，世俗单声部音乐的重要性越来越小，直至十四世纪中叶在实践中完全消失。而在与此同时的约五十年中，回旋歌、叙事歌和维勒莱丧失了它们与舞蹈的联系，开始成为技艺高超的歌手演唱的精致艺术歌曲。这些歌曲如今是由一个人声旋律和一个或更多的器乐附加声部组成的多声部音乐了。多声部与单声部世俗歌曲的强烈差异同样造成了其他的变化。创作多声部所需的技术能力导致传统的诗人-音乐家迅速落伍了。作曲家们成为只为其音乐负责的职业人士，大量新产生的抒情诗歌不再被认为是应该入乐歌唱的。只有一个人——纪尧姆·德·马肖（约1300—1377）——延迟了这一抒情诗歌和音乐分离的过程。此外再没有一位后来的作曲家也被文学研究者认为是重要的诗人，反之亦然。为此（如果不是其他缘故的话），马肖也应该被称为最后一个特罗威尔。不过马肖是一个肩挑前后两头的人物，无论就其作品的数量还是质量而论，他都为法语诗歌和音乐确立了标杆，并决定了它们未来的发展方向。因此我们不必感到惊异：对于十四世纪法国音乐的讨论在很大程度上必须集中在这位音乐史上最伟大和最具影响力的人物之一上。

344

较小类型及次要创作技法

在开始讨论十四世纪法国音乐和马肖的作品之前，我们必须提一提某些十三

世纪不太常见的音乐类型及作曲技术。这些类型之所以小，是因为其作品的数量相对不大，而这些技术之被划入次要行列，也是因为它们很少成为某一完整作品的基础。但是，这些类型和技术都很重要，因为它们在十三世纪之后还继续被运用着，并成为更为复杂精细的音乐构造方法发展的起点。

断续（歌）

中世纪理论家将 *hocket* 定义为一种一个声部歌唱而另一个声部保持静止的“断续”[truncation]。作为对这一音乐效果的形象释义，“*hocket*”一词的词源在拉丁语和法语中是打嗝之意（*hoquetus* 或 *hoquet*，有许多不同拼法）。作为一种技术，断续似乎产生自短小的彼此勾连重叠的乐句，它们经常在三部或四部奥尔加农的上方声部以及康杜克图斯的靠搭段以声部交叉的方式被合并。不过在十三世纪晚期的用法中，断续技术最简单的形式，一般是在一首经文歌的上方两个声部之间交替出现单个音符或休止。这些音符或休止符的时值可以相同，也可以不同，每个声部的音符会填充在其他声部中相应的休止中。正如谱例 XIV-5 所示，这样两个“打嗝的”声部所产生的结果常常是一个单旋律的线条。

345

一般而言，较长的断续段落是供花唱多声部所用的；带歌词的片段通常短小并和正常的经文歌风格形成了瞬间的对比。不过在上述两种情形下，断续歌都不是无缘无故被引入的，尽管这目的有时难以被确定。有些断续段落是情绪性的或描绘性的，其他功能还包括强调固定声部组织的结构要素——这在下个世纪对断续歌的运用中变得极其重要。在一些经文歌中，断续技法也出现在花唱式的延伸段和尾声中，从而造成某种对之前出现的旋律进行自由变奏的效果。最后还有一些乐曲将断续的技术从头至尾加以运用，这种情况出现在班贝格手抄本结尾的七首“器乐经文歌”中的六首之中，谱例 XIV-5a 选取了其中之一。[23] 这一类曲目在

---

23. 这些曲子是 ***Ba*** 中的 No. 102–108。No. 106 的一个影印本可见于 Parrish，NMM，图版 XXXVI。No. 108 刊载于 HAM 的 No. 32e，不过这里将倍短音符和休止符都译为相等时值的音符是错误的。在原稿中，很清楚地表明休止符的正确时值应为 𝄿♪ 和 ♪𝄿，而非 ♩ 和 ♪。

中世纪和现代的术语学中，都称为 *hockets*［断续歌］，这样该术语在指一种作曲技术的同时亦可指一种体裁。

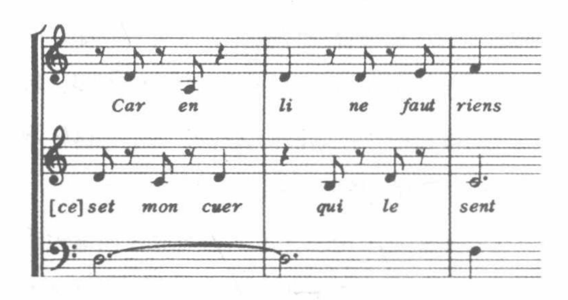
谱例 XIV-5：说明断续技术使用的两个例证

a. ***Ba***，No.106，第 17—23 小节



［在短暂的尘世］

b. ***Mo***，No.332，第 17—19 小节



第三声部：因为她完美无瑕。

第二声部：我心知此并感之。

346 轮唱（曲）

有一种被称为轮唱［*rondellus*］的作曲技术比断续更不常见，但无疑十分有趣并且重要。轮唱技术的主要（但非唯一）的培育者是英国作曲家，按照英国理论家瓦尔特 · 奥丁顿［Walter Odington］（活动于 1300 年左右）的描述，这是一种两个或三个同时发声的旋律被各个声部依次轮唱。他所用来说明的例证是将六

个曲调（或乐句）按如下排列在三声部中轮流出现：

第三声部 *b c a e f d*
第二声部 *c a b f d e*
固定声部 *a b c d e f*

显然，轮唱其实是一种更为精细和复杂的声部交换的形式，并以康杜克图斯风格的均等声部为前提。奥丁顿也承认，如果所有声部不按顺序歌唱各个旋律，这首乐曲也就不是轮唱曲，而是康杜克图斯了。因此，尽管轮唱技术可以在乐曲中从头到尾地运用，该术语指的还是一种作曲方法，而不是作品类型。一个有趣的例子来自一首长大得多的康杜克图斯中的一个靠搭段，其中使用了三个曲调，三者结合的布局被精确地反复。[24] 这样一来，轮唱就成为了一种首尾圆和的结构，各旋律前后接续而非同时的进入实际上造成了无终卡农式的循环形式：

$$\begin{bmatrix} a & b \\ & a \end{bmatrix} \quad \left\| \begin{matrix} a & b & c \\ :c & a & b: \\ b & c & a \end{matrix} \right\|$$

显而易见，轮唱技术离中世纪最有名的音乐作品《夏天来了》[*Sumer is icumen in*] 其实只有一步之遥了。这首曲子是一首在一个二声部音脚 [*pes*] ——这是一个英国人常常用于设计固定声部的术语——之上的四声部同度卡农。这首卡农和轮唱曲的不同之处在于：各声部一个接一个地进入并且不断成为引领声部中一个非再现的旋律。因此这不是真正意义上的声部交换，四个声部的移动组合中也始终包含着一个新乐句的加入，图示如下：

a b c d e f g
　a b c d e f　　等等
　　a b c d e
　　　a b c d

24. 部分被引用在 Anselm Hughes，NOHM，2，第 376 页，谱例 203。

347 但反过来说，其音脚又是一个沃尔特 · 奥丁顿所定义的二部轮唱的完美实例。综观整首乐曲，各声部只是不断交换两个处在一个始终摇摆于 F 和弦与 G 和弦之间的持续音型上的短小乐句（谱例 XIV–6）。这一和声结构看似单调，但却为四部卡农中活泼的节奏和不断变化着的旋律乐句的组合奠定了坚实基础。虽然这六个声部的运用造成了具有典型英国趣味的丰满音响，但它并未造成六声部的和声效果。相反，二重同度减少了同时能听到的音符数量：最多只有四个音，经常是三个音，有时则只有两个音。所有这些特点，再加上卡农式曲调的 F 大调音响，使这首歌曲像结构并不复杂的流行音乐。无疑，正是这种独具匠心的朴素使得《夏天来了》对现代听众如此具有吸引力。[25]

谱例 XIV–6：《夏天来了》的音脚



器乐音乐

中世纪器乐音乐抄本文献的缺乏，既使人震惊，又显得神秘。作者和理论家们无数次地提及乐器和它们在实践中的使用。手抄本中的插图和大教堂里的雕塑描绘了大量各种形式的乐器，经常和歌唱或舞蹈联系在一起，但有时也暗示其可能作为独奏和小型乐队表演而出现。据说农夫们在他们的乡村舞蹈中会演奏乐器。[26]而根据吉劳 · 德 · 加兰松 [Guiraut de Calanson] 写于 1210 年的《对戎格勒的忠告》[*Conseils aux Jongler*] 中所说，戎格勒们被希望能演奏多达十种乐器。特罗巴杜尔和特罗威尔们很可能在器乐伴奏下唱他们的诗歌。总之，大量证据表明：

---

25. 关于《夏天来了》卡农中存疑的方面及其定年问题，笔者将在一篇讨论十三世纪较小音乐形式和较次要作曲技术的论文中进一步加以考察。
26. 例如，AMM 的 No. 45《在复活节期间》的歌词中就有相关描写。



这幅描绘大卫王及书手和音乐家的图画中展示了多种乐器（瑞士苏黎世中央图书馆［Zentral Bibliothek］允许使用）

尽管只有少量纯器乐作品被保留下来，但乐器在各个社会层面的音乐生活中却扮演着不可或缺的角色。造成这种情况的因素有好几个。器乐演奏似乎在很大程度上是戎格勒们的专有领地，而他们的音乐要么是失传了，要么（这更有可能）从来就没有记写下来。农民也有自己的歌唱和舞蹈音乐的曲目，不过也仅限于口传。 348 而从整个社会的音乐文化生活来看，声乐音乐为器乐表演提供了首要的素材来源。无数诗作都提到音乐家用各种不同的乐器演奏尚松、叙事歌或行吟曲，约翰内斯·德·格洛奇奥也说："一个好艺人通常可以用维奥尔演奏所有的歌曲［*cantus*］和坎蒂莱纳［*cantilena*］以及各种音乐形式。"[27]

无论是在诗歌还是理论文献中，大多数对器乐表演的记载都与单声部歌曲及舞蹈有关。不过，演奏者提供给特罗巴杜尔和特罗威尔歌曲的很可能是带有简单即兴的伴奏。我们同样发现，担当经文歌固定声部的乐器和那些为独唱歌曲伴奏

---

27. Reese，MMA，第 327 页。

的二重奏或三重奏的乐器之间的相似性。由器乐来重复声乐线条也是一种可能性，并且是使乐器从属于人声的发展过程中的一小步。曾经也有推测认为康杜克图斯中的靠搭段是为乐器演奏而设计的，因此“可以被认为是十三世纪舞蹈音乐的一个重要资料来源”。[28] 这种断言可能有一些牵强，但多声部声乐无疑确实给器乐组合提供了音乐。一部分采用声乐形式的作品甚至明显具有供器乐演奏的意图。

349 有一组此类乐曲便是圣维克多手抄本中的克劳苏拉（见前文第348页，脚注1）。在许多时候，较为短小的歌词文本被不正确地置于固定声部的花唱下面，似乎其功能仅限于指示和命名该声部。因此曾有人推断，这些克劳苏拉并不是用来歌唱的，尽管它们以经文歌的形式存在，许多学者也认为这是它们的本来面目。然而这些曲子在圣维克多抄本被保存的状态确实是独立于其原初形式的，无论后者是经文歌还是克劳苏拉。如果文本位置的错误并非仅仅是抄写者粗心所致，那么这就暗示着将这些曲子的花唱形式用于器乐演奏的意图。

而更成问题的是前面已经提到的班贝格藏稿中的“器乐经文歌”（No.102–108）。自然，这个命名本身是自相矛盾的，但这确实比克劳苏拉更恰当一些（这七首曲子似乎也可以用后者命名）。在乐谱中，它们都被以二声部的形式记写在一个带有反复的节奏音型的素歌固定声部之上。如同后来的世俗经文歌一样，这些乐曲与奥尔加农已经毫无瓜葛了，而它们无文本的状态及其对断续技术的运用，更加证实了对其用乐器演奏的性质的判断。

器乐舞曲

作为中世纪一种极受欢迎的消遣，舞蹈自然需要某种形式的音乐伴随。舞蹈歌曲便提供了此类伴随，有时还会由乐器单独来演绎，尽管它们在手抄本文献中只是作为歌曲而存在。有一种舞歌——埃斯坦比耶，确乎既是器乐体裁又是诗体形式。不幸的是，被认定为埃斯坦比耶的诗作都没有配乐留存，只有出自特罗巴杜尔兰苞·德·瓦格拉斯（*Raimbaut de Vaqueiras*，活动于1180—1207）之手的

---

28. NOHM，2，第337页。在HMS第2卷中有作为独立器乐曲录制的相关实例。

名曲《五月之初》（*Kalenda Maya*，见 292 页，脚注 23）是个例外。这一作品比最早的被抄写者标注为埃斯坦比耶的特罗威尔诗歌和器乐舞曲还要早约一百年。[29] 我们还拥有对作为诗体形式和音乐体裁的埃斯坦比耶的理论性描述。尽管这看起来让人感觉信息很丰富，但有关这一类型的许多方面还是模糊不清，甚至存在相互矛盾的记载。在此能确定呈现的是对被中世纪抄写者指称为“埃斯坦比耶”的乐曲的描述。

这类曲子最早是以有量记谱的形式被收入被称为《御前尚松曲集》[*Chansonnier du Roy*] 的特罗威尔歌曲的抄本中。[30] 它们以一组八首舞曲的形式出现，每一首都有编号并被称为“王家埃斯坦比耶”[*estampie royal*]。在这些埃斯坦比耶后有一

350



各种源自舞蹈的音乐形式标明其在整个中世纪的普遍性（一幅十五世纪的德国木刻画）

29. 诗体埃斯坦比耶刊载于 W. Streng-Renkonen，*Les Estampies françaises*（巴黎，1930 年）。
30. 在已经出版的影印本中，这些舞曲见于第 7 页和写本的 176v–177v（参见第十一至十二章的“参考文献”）。含有四首埃斯坦比耶和王家舞曲的最后一页被复制收入了 Parrish，NMM，图版 XLII。

首《王家舞曲》[*dansse real*]，此外在抄本中还散见着另外两首无歌词的舞曲。一首没有被冠名，另一首只是被简单地称为舞曲 [*danse*]。[31] 所有这些舞曲都是单声部的，每一首由若干反复的段落或称为“庞克塔”[*puncta*，舞曲的反复段] 组成。这些埃斯坦比耶中的庞克塔数量从四到七不等；而另外两首舞曲和那首未命名的曲子则只有三个庞克塔。

由于这些舞曲的反复性结构通常以字母 *aa bb cc dd* 等来指示，就很容易明白为何这些埃斯坦比耶和行吟曲一样经常被认为是从继叙咏发展而来。不过埃斯坦比耶在许多方面和这两种声乐体裁都不同，而后两者本身也存在诸多差异（见前文 310 页）。如果我们注意到每个埃斯坦比耶中的庞克塔并非完全不同的曲调时，舞曲形式最显著的自身特点就十分清楚了。这些段落大多有相同的开头与结尾，通常还有一个或多个相同的前导乐句。例如，在第四首埃斯坦比耶中，七个庞克塔只有开头的四小节或六小节有所不同。[32] 如果以字母来指示这种结构不致产生误导的话（必须体现出素材的反复），或许以下的图示较为确切：aXY_o aXY_c bXY_o bXY_c cXY_o cXY_c……在《御前尚松曲集》的十一首舞曲中，只有《王家舞曲》没有给出明确的反复庞克塔的标记，而该曲一直被认为缺少了第一和第二段的结尾。但从其他十首舞曲的结构来看，这种反复很可能是有意为之，并带有如 AMM 的

351 No.57 所暗示的那种结尾。不管怎样，这首《王家舞曲》中的三个庞克塔之间的不同也仅仅是存在于开头五小节的乐句中。因此，与其将埃斯坦比耶和行吟曲视为继叙咏的衍生物，倒不如将它们视为对某种共同结构原则的各自不同的运用，而这种结构原则在中世纪的各种音乐表现形式中可能是最为古老的。这种原则——每个音乐段落的反复——的起源很可能就和舞蹈动作的周期性运动有关。而各种声音形式吸收了这一原则，将其运用于自身不同的需求。

还有一些中世纪舞蹈音乐超出了我们本章涉及的时空范围，不过在这里至少应该提一下。十三世纪的英国文献中保存了四首未冠名而被推测为舞曲的篇章，它们有时甚至被称为埃斯坦比耶。其中只有一首是单声部的，其余三首均为采用

---

31. 这首舞曲以《王家舞曲》之名见于 HAM,No.40a。而第四首王家埃斯坦比耶也被称为《王家舞曲》。

32. HAM，No.40b。

模式记谱法的二声部乐曲。[33] 四首作品都采用反复式结构，但和法国埃斯坦比耶的结构形式并无明确对应之处。不过，三首多声部乐曲的音乐风格和结构手法要更接近康杜克图斯的靠搭段一些，这在某种程度上可以佐证靠搭段是同时代舞蹈音乐的资源库的假设（参见 374 页）。

另一种英国的文献是被称为《罗伯特布里奇藏稿》[Robertsbridge Codex] 的残篇，定年于 1325 年左右，其中保留了现今已知最早的键盘乐器音乐。这个小集包含三首舞曲（第一首不完整）和三首改编后的经文歌（最后一首也不完整）。[34] 在这里，完整的舞曲尽管不被名之为埃斯坦比耶，但确实和单声部的法国埃斯坦比耶形式一致。而完整经文歌的声乐声部的形式还出现在法国的《福韦尔传奇》[*Roman de Fauvel*] 的窜入部分中（详见第十五章）。因此这些音乐究竟是不是源自英国本土还存在疑问。或许《罗伯特布里奇藏稿》的最重大的意义在于将舞曲和声乐曲的改编本抄录在一起，这两种创作类型从此便成为键盘乐器音乐的重要来源。

中世纪舞曲的最后一个重要合集出现在一份主要收录十四世纪世俗多声部音乐的意大利抄本中。[35] 这个十五首单声部乐曲的合集之前有一个伊斯坦皮塔 [*istanpitta*，"埃斯坦比耶" 的意大利语拼法] 的总称，但这明显是针对前八首曲子。这个术语后来再未出现，但在第 58 对开本页面 [fol.58] 有一注释指明 "这首伊斯坦皮塔"（第五首舞曲）持续到第 60 页面。而在这八首舞曲之后，该合集还有七首乐曲，分别是四首萨尔塔雷洛 [*saltarelli*]、一首特罗托 [*trotto*] 和两首被称为特里斯坦哀歌 [*Lamento di Tristano*] 和曼弗雷迪那 [*La Manfredina*] 的曲子。[36] 这个合集饶有趣味的一面是这八首埃斯坦比耶标题的相似的用法：有些看起来像是人名（"加埃塔" [Ghaetta]、"伊莎贝拉" [Isabella]、"贝丽查" [Belicha]），有些则像是诗句，例如 "欢乐之始"（*Chominiciamento di gioia*）和 "美德的源泉"

352

---

33. 这首单声部作品正是 HAM 的 No. 40c；二声部作品中的头两首是 HAM 的 No. 41a 和 b；第三首见于 Gleason，EM，第 56 页。影印本见：Apel，NPM，第 239 页。
34. 《罗伯特布里奇藏稿》的全部内容和《福韦尔传奇》中的两首经文歌一道见于：W. Apel, *Keyboard Music of the Fourteenth and Fifteenth Centuries*（AIM，1963 年），第 1–9 页。
35. 该手抄本现存于大英博物馆（Add.29987）。其影印本连同 G.Reaney 编的索引和撰写的导言，见 MSD，第 13 页。这些舞曲见于抄本的开本 55v–58 和 60–63v。不太完整的现代译写本可见于 J. Wolf 的 "Die Tänze des Mittelalters"，AMW，I（1918—1919 年），第 24–42 页。
36. 哀歌和一首萨尔塔雷洛见 HAM，No. 59 a 和 b。另一首萨尔塔雷洛可见于 GMB，No. 28。

Principio di virtu。这些名称和音乐之间的关系究竟如何不得而知，不过它们却预示了十七、十八世纪出现在舞曲组曲中的具有幻想色彩的标题。

该集中的全部十五首舞曲都遵循了《御前尚松曲集》中早期法国舞曲的结构原则。每一首都由一系列庞克塔组成（通常四到六段），有不同的开头乐句，但以第一段素材的部分或全部的反复（分别为开放和收拢式收尾）来作结。不过意大利伊斯坦皮塔和较早的法国埃斯坦比耶之间的差别以及集中两组意大利舞曲之间的差别依然显著。事实上，这些伊斯坦皮塔拥有无与伦比的长大而复杂的庞克塔。这使得它们看上去并不适合伴舞，而像是为静坐聆听的人演奏的乐曲。而其他七首舞曲的庞克塔则要短小和简朴许多,非常适合于舞蹈。尽管只有一首特罗托舞曲，但其在这一组中却具有结构和风格上的代表性（AMM，No.58）。这首舞曲由五个庞克塔或者说 *partes*［部分］（单数形式为 *pars*）组成，后四个部分为第一部分的部分或全部的反复提供了新的引入句。第三部分扩展了第二部分的引入句，二者最后都接入第一部分的第三小节。同样地，第五部分扩展了第四部分的开头，但这二者接入的是第一部分的完整反复。每一部分当然是被演奏两次，分别缀以开放和收拢的收尾。[37]

这些意大利舞曲的另一个重要方面也不应被忽视。“特里斯坦哀歌”和“曼弗雷迪那”并非独立的乐曲，都是成对的关联的舞曲。每一对的开头舞曲由三个部分构成，分别紧随其后的第二套舞曲的三个部分分别名为“霍塔”［*La Rotta*］和“曼弗雷迪那霍塔”［*La Rotta della Manfredina*］。这里的“霍塔”的含义并不清楚，但可以确定的是每一首都属于它所跟随的那首舞曲并使之完整。这些十四世纪引入的成对的相关联舞曲在文艺复兴时期变得十分普遍，并成为巴洛克舞曲组曲发展的基础核心。

---

37. Wolf 和跟随他的 Gleason（EM，第 57 页）忽略了手抄本中对部分划分的指示。

第十五章
法国的“新艺术”

353

文化史学家经常将十三世纪视作中世纪生活与艺术的顶点或经典时期。他们强调这一时期政局的稳定、神学观念和人类理智的平衡和谐以及精神生活中宗教中心的统一性。由于这样或那样的因素，这一时期产生了建筑、文学和音乐方面的伟大成就。但这种经典精神本质上是静态的，而那些拒绝一成不变的经典主义的活力因素，将不可避免地导致一些全新的不同成就。在音乐领域，十四世纪之初的法国人含蓄地嘲弄上一个世纪已经过时的老派音乐，而将他们自己的音乐命名为 *ars nova*，即“新艺术”。这个术语由此开始被用来指称（尽管不是那么确切）十四世纪西欧音乐。当我们在六个半世纪后反观这一时期的音乐，我们可能觉得它并不像其创造者所感觉得那样具有新意。不过这种创造了“新艺术”的精神也激励了十七世纪初期意大利“新音乐”[Nouve Musiche]的创作者和二十世纪更加激进的“新音乐”的创造者们。这种改革创新的力量总是创造着新的天地并为音乐艺术的发展指明新方向。

表明当时的音乐家们已经意识到了十四世纪初期出现的这些新动向的证据，是1320年前后问世的两篇论著：约翰内斯·德·穆利斯的《新音乐艺术》[*Ars nove musice*]和菲利普·德·维特里的《新艺术》[Ars nova]。《新音乐艺术》可能是二者中较早的，不过维特里的著述却为十四世纪音乐命了名。这一事实加上我们对约翰内斯·德·穆利斯的有限知识，似乎有些降低了他作为音乐理论家的更大的重要性和影响力。[1] 他大约青年时代在巴黎度过，先是求学，后来当了

---

1. 有关穆利斯的生平信息，参见：L. Cushee，“New Sources for the Biography of Johannes de Muris”，JAMS，22（1969年），第3–26页。

教师，正是在此期间他完成了“大量在质量和新意上远胜过维特里的理论著作”。[2] 他似乎并不是一位活跃的作曲家，在后半生他主要致力于研究数学和天文学。但是他有关音乐的论文却成为十四和十五世纪大学教育中的一个基本部分（甚至直到 1528 年在布拉格大学仍然存在）。[3]而另一方面，菲利普 · 德 · 维特里在当时则以诗人和音乐家而著称于世，被誉为“歌手中的花朵与珍宝”和“世上全部音乐之花”。[4]但尽管当时人对他评价极高，维特里的作品保存下来的却不多。现代学者考据归诸于他名下的十四首经文歌中，只有四首可以确证无疑；其他十首尽管属于他的可能性很高，但却缺乏文献的证据。[5]维特里究竟是不是一位更加多产的作曲家，我们很可能永远无法获知。不过这些作品及其划时代的论文，还是可以证明时人对他的评价，并成为后世给予他不朽历史地位的依据。

354

菲利普·德·维特里的革新

在讨论十四世纪的音乐之前，我们有必要来审视一下其为何被理论家称之为“新”艺术。奇怪的是，“新艺术”之新几乎全涉及和记谱法原则有关的问题。皮埃尔 · 德 · 拉 · 克鲁瓦的经文歌通过其二至九个倍短音符组已经清晰地表明对组织和识别更小时值音符的方法的需求。而菲利普 · 德 · 维特里则通过提供判断哪些形状的音符是真正的倍短音符，哪些是微音符 [minim]，哪些又是倍微音符 [semiminim] 的规则满足了这种需求。这样一来，他就拓展了弗朗哥的有关长音符和短音符关系的规则，将其进一步运用至三分性节拍中短音符和倍短音符、倍短音符和微音符的关系上。不过一个走得更远的革新之处是在三分法的背景下建立了二分性的节拍。二拍子的实例在十三世纪偶有出现，但通过维特里和穆利斯论文的主张，二拍子变得完全可以接受了。并且，不同层级的三拍子和二拍子

---

2. 前引书，第 3 页。
3. Nan C. Carpenter，*Music in the Medieval and Renaissance Universities*（俄克拉荷马，诺尔曼 [Norman]，1958 年），第 317 页。
4. Reese，MMA，第 336–337 页。
5. 见：Schrade，PMC，1，第 29–41 页。

如今可以被结合起来创造出多种多样的节拍，这在一位熟悉记写节奏模式的弗朗哥体系的古艺术［ars antiqua］音乐家看来可能是难以接受的。

将不同层级的节拍组织加以连用的效果，如果以十四世纪理论家们所熟悉的术语来表述，是最易于理解的。如同在十三世纪的节奏模式中一样，“摩杜斯”（*modus*/ 中文意译为“长拍”）一词系指长音符和短音符之间的关系。如果长音符等于三个短音符即为完全拍子，如果等于两个短音符即为不完全拍子。同理，“当普斯”（*tempus*/ 中译为“中拍”）系指将短音符细分为倍短音符的节拍，根据一个短音符等于三个或两个倍短音符，也可以是完全或不完全的。“普罗拉提欧”（*Prolatio*/ 中文意译为“短拍”）则指倍短音符和微音符之间的节拍关系，也是可以被细分为完全或不完全的最低一级拍子。如果倍短音符等于三个微音符，那么就是完全（或者叫大的［major］）短拍；如果等于两个微音符则是不完全的（或者叫小的［minor］）。在含有从长音符到微音符的不同时值等级音符的音乐中，各个层级的节拍——长拍、中拍和短拍——都可以是完全的或不完全的。而我们已经知道，十三世纪的音乐几乎只是在三分性的长音符和短音符——换言之，即完全长拍——中运动。随着更小时值音符的大量运用，短音符本身自然成为了较长的音符，而十四世纪的音乐主要是采用中拍和短拍的四种可能的组合形式之一，在短音符、倍短音符和微音符之间运动。这四种组合及其相对应的节拍标记和现代对应形态见于表 13。许多音乐作品在节拍上仅限于使用这些组合之一，而不再使用长拍（后者也可以和中拍及短拍结合，构成二分或三分性的节拍）。不过，我们也将看到，长拍和中拍在十四世纪经文歌的低声部较为常见，而其上方声部则多为中拍和短拍的节拍关系。而在这一复杂的节拍组织等级的顶端，长音符与二重长音符——如今称为倍长音符［*maxima*］——也可以被组合在一起，形成一个完全或不完全的大长拍［*maximodus*］。不过这一最长时值音符的组织在很大程度上只是理论性的，尽管它偶尔也出现在一些十四世纪和十五世纪初期的经文歌中。

355

表 13：中拍和短拍的四种组合形式及其现代对应形态

完全中拍，完全短拍





356　从表 13 给出的音符时值不难发现：短音符而今已经取代了长音符，成为音乐节拍的基本单位。而事实上它也不再像其名称所谓的那样“短”了。其时值随节拍关系而变化，而“最短的”或“最少的”微音符［*minima*］(♩) 现在成为所有节拍中的一个恒定量。尽管其名称已经是最高级形式了，倍微音符很快也被细分成为了“倍微音符”［semiminim］(♪)。就连归于菲利普·德·维特里名下的《新艺术》也提到过这种音符，只不过这很可能是后人附加上去的，因为这种音符直到十四世纪晚期才开始得到普遍运用。微音符通常被视为是二分的，只可细分为两个倍微音符，因此这个更小时值音符的引入并未造成一个新的完全或不完全的节拍层级。不过该音符的引入却标志着“短音符”［*breve*］一词的词义朝向与原本完全相反的意涵演进的漫长过程中新的一步。在近两三百年的音乐中，全音符相当于中世纪的倍短音符，而短音符的现代等价物［即二全音符］已经几乎不再使用了。也正因为此，中世纪音乐的现代转译必须压缩原始音符的时值。如果将现代乐理概念中的二全音符［breve］、全音符［semibreve］和二分音符［minim］(□，o，𝅗𝅥) 用来机械地对应十四世纪的音乐，将完全不能反映当时音乐的实际效果。而根据我们的推断，表 13 中所给出的中等速率的节拍对应形态应该最接近这种效果。

产生于十四世纪的节拍标记同样具有重要的历史意义。它们实际上是拍号，其中之一现今还在使用。完全中拍用一个圆圈来表示，而完全短拍则是一个点。如此，不完全中拍很自然就是一个半圆，而不完全短拍就是没有点了。半圆被我

们今人认为代表字母“C”，或许由此想到了我们所说的“普通拍子”（common time，即 4/4 拍）。我们也将中拍的单位从短音符移向倍短音符（𝅜），但“𝄴”拍号在今天意味着——这和十四世纪是一样的——将这一时值单位以及所有更小的音符时值二分。而拍号 𝄵 也差不多一样古老。在十五和十六世纪，它意味着拍子落在短音符上［*alla breve*］而非倍短音符上。当然在今天它意味着 4/4 拍成为了 2/2 拍，拍子落在二分音符（即微音符）而非四分音符上。但我们仍然将拍号为 𝄵 的乐曲说成是“alla breve”。

在简要的审视了一下后来的发展后，我们可以回到十四世纪上来。毋庸置疑，维特里所确立的记谱体系确实构建起了节奏组织上的新艺术。当然其他因素在一定程度上也影响了十四世纪音乐的创新，但对古艺术音乐的真正突破确实出现在节奏领域。在此之前，作曲者还从未获得一种以众多不同的节拍给予他们如此巨大的节奏表现自由度的记谱法。他们在实践这种自由度时毫不迟疑。在很大程度上，我们可以说十四世纪法国音乐的基本特点是在于对节奏组织的关注。这种关注，既体现在基于反复节奏型的大型结构的发展上，亦表现在创造了在二十世纪之前的西方音乐史上无出其右的节奏复杂性上。当然，这些创造都不是一蹴而就的，我们可以在观察这些法国“新艺术”留给我们的音乐的过程中感受这一渐进过程。

357

《福韦尔传奇》

反映“新艺术”革新的最早的音乐作品集被称为《福韦尔传奇》［*Roman de Fauvel*］。事实上，这是一首由两个部分组成的长篇诗歌的标题，作者热尔韦·德·毕斯［Gervais de Bus］在 1313—1338 年间是法国国王掌玺大臣府中的一位教士。这首诗作是典型的中世纪讽刺诗，通过一匹叫福韦尔的驴子来影射腐败的社会。正如诗中解释的那样，福韦尔这个名字饱含隐喻。就整体而言，它指福韦尔的颜色是肮脏的暗红黄色（*fauve*），因为它不配拥有代表人类美德的明亮的颜色。而这个名字中的两个音节“Fau-vel”又暗指其隐藏的虚伪。而这个名字中的各个字母又分别是阿谀［*Flaterie*］、贪婪［*Avarice*］、卑鄙［*Vilanie*］、善变［*Variété*］、嫉妒［*Envie*］、淫荡［*Lascheté*］的首字母。从教皇和国王开始，各个

等级的人在追赶和鞭打福韦尔时都具有这些恶行。这首诗大受欢迎的一个标志是在法国和英国同时产生了“étriller Fauvel”和“to curry favel”［“溜须拍马”］这个成语。只是当人们对这首诗的印象逐渐淡忘了之后，这句英国成语才衍变成了我们现今所用的形式“to curry favor”。

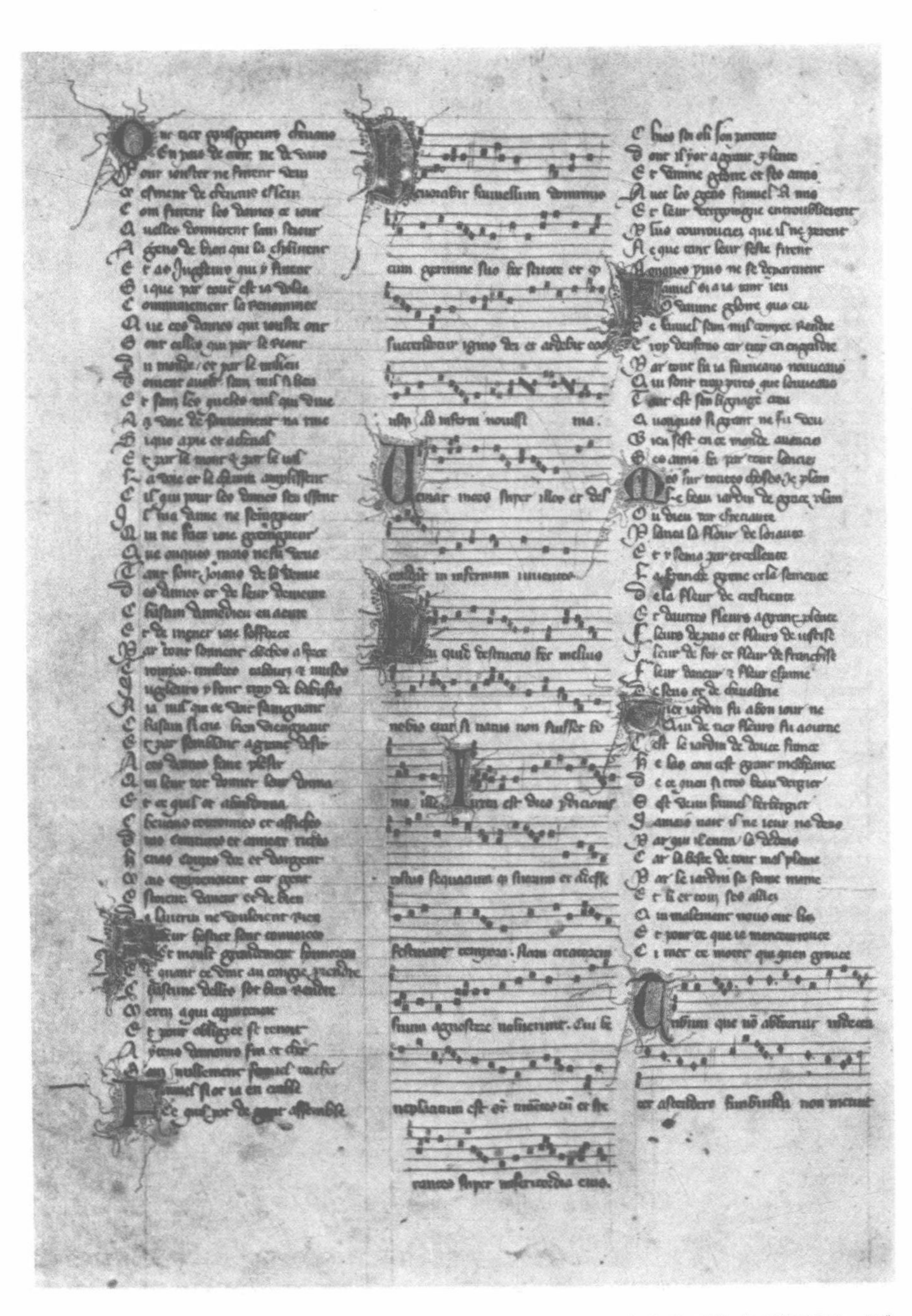
《福韦尔传奇》受到欢迎的另一个证据是其保存的状况，包含其整体或部分的手抄本至少有十二份之多，不过其中只有一种保存了音乐插曲，正是后者使这部传奇为中世纪音乐研究者所熟悉。[6]热尔韦·德·毕斯在1310年完成了诗作的第一部分(共一千两百二十六行),在1314年又完成了第二部分(共两千零五十四行)。大约在1316年由沙尤·德·佩斯坦［Chaillou de Pesstain］完成了音乐附加部分。关于他我们一无所知，除了他可能就是曾服务于法国宫廷的拉乌尔·沙尤［Raoul Chaillou］之外。如果这属实的话,那么沙尤和热尔韦可能一起合作制作过一个《福韦尔传奇》的新版本，这个版本引入了众多音乐内容，在一定程度上改变和扩展了原诗的面目。这些内容来自不同的文献，涵盖了范围惊人的众多音乐类型。这个集子中仅经文歌就有三十四首之多,而单声部歌曲的数量还要多得多。[7]尽管《福韦尔传奇》的语言是法语，但大多数音乐插曲都含有拉丁语文本。超过五十首单声部歌曲原本是礼仪圣咏（如阿里路亚、交替圣咏、应答圣咏、赞美诗和短诗曲等等）。拉丁语文本同样也出现在一组二十五首的单声部康杜克图斯和继叙咏中。法语歌词的完整歌曲包括四首行吟曲、四首回旋歌和九首“叙事歌”（但就诗体和曲式而论，其中两首实际是维勒莱）。在较短的带有法语歌词的音乐插曲中，我们还发现十五个叠句和十二段“傻子歌”［sottes chanson］的短小摘引。最后，还有取自一首经文歌的一个完整的法语歌词第二声部，这个声部被分割成了十一个片段，每一片段之后有一个文本插入句。[8]

沙尤·德·佩斯坦在选取和改编这些音乐插段时究竟起到过怎样的作用无法获知，但如果仅仅把这些插入部分视为一部1315年左右流行音乐的选集则是

6. Paris，Bibl. Nat.，f. fr. 146。见参考文献。

7. 所有的经文歌均刊载于：Schrade,PM,1。《福韦尔传奇》中所有音乐内容被胪列在：PMC,1,第57–101页。其中单声部音乐可见于：G. Harrison，*The Monophonic Music in the Roman de Fauvel*（斯坦福大学博士论文，1963年，University Microfilms 64–1613）。

8. Schrade，PMC，1，第85页将这些片段列为十一个不同的“移植经文歌”（No.57）。



《福韦尔传奇》中的两页，含有菲利普·德·维特里的经文歌《宗族/一伙窃贼/我们公正地忍受这一切》[*Tribum-Quoniamsecta-Merito*]（巴黎，国家图书馆，f. fr. 146）



错误的。它们很明显含有为《福韦尔传奇》提供生动的音乐注解的意图，有不少单曲的入选完全是基于其与诗歌的关系。有一些曲子是没有变化地原样收入；有一些（甚至包括礼仪圣咏中的篇章）则经过修改以适合新的上下文或被加以扩展以包含某些与福韦尔有关的内容。还有一些是将新的歌词加入到旧有的音乐素材上——克劳苏拉、经文歌以及康杜克图斯的花唱段。最后还有少量乐曲，其歌词和音乐似乎都是完全新作的。

《福韦尔传奇》中的经文歌

《福韦尔传奇》中的经文歌作为一个整体，其音乐风格的宽广性在整个福韦尔曲目中是具有代表性的。在三十四首曲子中，只有一首是四声部经文歌，二十三首是三声部的，其余十首是二声部的。如同单声部歌曲的情形一样，拉丁语歌词文本在经文歌中亦占优势：只有四首是法语的二重经文歌，同时其固定声部也是世俗法语歌词的。起码三首经文歌是以不同形式混合了法语和拉丁语的文本。[9]就经文歌的情况来说，确实可以说《福韦尔传奇》中的作品构成了一个选集——但这是一个代表了该体裁在1315年之前的全部发展阶段的荟萃。我们从中可以发现以严格的节奏模式写成的十三世纪初期的篇章，以及该世纪中叶之后采用科隆的弗朗哥所描述的那种较为自由的节奏形式的曲子，还有采用皮埃尔·德·拉·克鲁瓦风格的十三世纪晚期的作品。而这之中最重要的是一些与《福韦尔传奇》本身同时代的经文歌。通过这些作品，我们可以感受到"新艺术"的早期发展，观察到它最初的硕果。而有些经文歌确实也被引用在了菲利普·德·维特里的论文中，被认为是他本人的作品。因此这些里程碑式的作品可以让我们观察到十四世纪的"新艺术"是如何不同于十三世纪"古

361

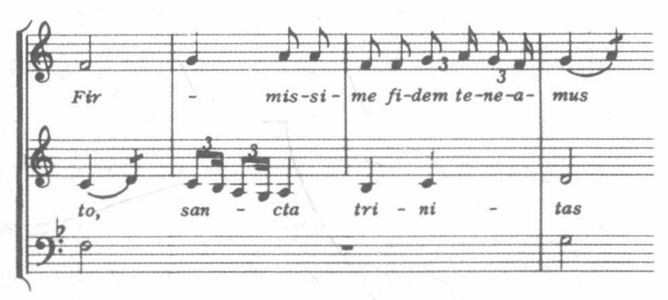
9. ***Fauv*** 15（32）有法语的第三声部和拉丁语的经文歌声部［即：第二声部］；***Fauv*** 28（121）上方两声部为拉丁语，固定声部却是一首法语回旋歌；***Fauv*** 9（12）的两个上方声部则非常古怪地使拉丁语和法语歌词交替出现。注意：曲目后两个数字中的第一个是前面脚注7引用的施拉德版本中的数字。而括号中的数字指示着该经文歌在全部一百三十首乐曲中的顺序位置。

艺术”音乐的。

《来吧，圣三一－让我们保持最虔敬的信仰－阿里路亚》[*Adesto–Firmissimi–Alleluya*]（谱例 XV–1）的开头部分展示了将不同层级的节拍关系加以连用的可能性。这首被归于维特里名下的经文歌也被作为不完全长拍和中拍的实例引用于他的论文中；我们可以看到，长音符（𝅗𝅥）和短音符（♩）在时值上都是二分的。但在更高和更低的层级上，节拍关系却是完全的。固定声部的长音符和倍长音符的组合产生了完全的大长拍，这在现代译谱中被表示为 3/2 拍。而在另一极，三连音形态倍短音符和微音符（♫ 3）则表明短拍也是完全的。[10]

谱例 XV–1：*Fauv* 30（124）——菲利普 · 德 · 维特里（？）





来吧，圣三一－让－我们保持最虔敬的信仰

362　《来吧，圣三一－让我们保持最虔敬的信仰－阿里路亚》的实际音响比起它复杂的节拍组织看起来可能产生的效果要简单得多。我们首先会发现由不完全的长

---

10. Schrade，PMC，第 95 页上让人难以理解地将这里的短拍称为不完全的（小的），但他的译写又总是将倍短音符分为三连音。

音符和短音符所造成的二分性节奏形态，而正是这一点使音乐充满新意。作曲者对于节拍组织的兴趣同样也导致了对于更小音符时值的更为规则性的处理。不像皮埃尔·德·拉·克鲁瓦式的将短音符划分为多种不同时值的做法，我们在此发现短音符只相当于两个、三个或四个更小的音符（ ）由此造成的节奏连贯性是使这种音乐简朴迷人的重要原因。

另一首福韦尔经文歌《公鸡打鸣 – 在新的》[*Garritgallus–In novo*]（AMM，No.59）被归在菲利普·德·维特里的名下，很大程度上是因为他在《新艺术》论文中引用过这首作品，用来说明固定声部中红色音符的使用。按照维特里的说法，着色音符——无论是红色的还是以空符头替代黑色——可能有几种不同的含义。当然其最常见的意思，是指完全音符失去了其本来时值的三分之一——换言之，成了不完全的——由此造成了节拍关系的变化。这正是这首经文歌的固定声部所发生的状况：尽管着色音符的用法是如此之新，以至于要附加一条解释来说明黑符头的长拍是完全的，红符头则是不完全的。而已经是不完全的短音符时值并不因着色而改变。

等节奏

《公鸡打鸣 – 在新的》固定声部中的着色音符并非经文歌当代特征的唯一方面。而重要得多的新特征是整个固定声部旋律中出现的被称为等节奏[*isorhythm*]的组织。“*Iso–*”意为“相同”，等节奏结构的基本特征是被称为塔列亚 [*taleae* 节奏型] 的相同节奏型的反复。一般而言，固定声部的旋律——现在被称为克勒 [color/ 音高型] ——包含了塔列亚节奏型的几次陈述，其自身也至少会反复一次。在《公鸡打鸣 – 在新的》中，塔列亚出现了三次，完全覆盖了固定声部的音高材料（如谱例 XV–2 所示），后者（即克勒）随即在节奏组织不变的情况下反复了一次。固定声部的整体结构由此可以概括为以下公式：2C=6T。而这首经文歌的先锋性还进一步微妙地体现在塔列亚自身的对称结构上。这个节奏音型的两半以着色的中段（该段长拍从完全变成了不完全）的休止符为中点，是完全平衡对称的。而节奏型最后的休止符主要起分隔的作用，而并非塔列亚的

363

有机组成部分，在整首经文歌的最后被略去。

谱例 XV-2：《公鸡打鸣 - 在新的》的固定声部塔列亚

* 不完整的方括弧内（[⌐　　　¬]）的段落是着色的。

菲利普 · 德 · 维特里通常被视为等节奏的发明者，不过等节奏的结构原则就其本身而言很显然并非是横空出世的。塔列亚其实正是克劳苏拉和十三世纪经文歌的固定声部中反复节奏音型的扩大形式，而旋律的反复在其中也是常见的。在一个渐进式的过程中，固定声部的反复音型不断扩大，并将自己从节奏模式的刻板束缚中解放出来。而与此同时，固定声部的音高素材也不断地以各种方式（包括相同或不同的节奏关系）被反复。我们当然不能就此将十三世纪的音乐称为等节奏，不过在这里我们却发现了后者的种子及其最早的成果。

因此，等节奏结构在十四世纪初期既不是菲利普 · 德 · 维特里的发明，也不是他的专属财富。《公鸡打鸣 - 在新的》中的塔列亚有着比早期的例子或是《福韦尔传奇》中的其他经文歌更复杂的节奏结构，但某些被归在维特里名下的经文歌也有着比十三世纪的前身更简单的固定声部音型。并且，维特里的塔列亚和《福韦尔传奇》中那些并非由他创作的经文歌的节奏型也非常近似。为了进行比较，谱例 XV-3 将《福韦尔传奇》中的四种形态的塔列亚和代表节奏型与音高型关系的公式并列在一起，使我们对每一种形态下完整的固定声部结构一目了然。

谱例 XV-3：四首福韦尔经文歌中的节奏型（塔列亚）

经文歌	塔列亚	固定声部结构
Fauv 4		2C=10T
Fauv 9（12）		1C=7T
Fauv 12（22）（菲利普 · 德 · 维特里的第 1 首）		3C=9T
Fauv 16（33）	x 4 + y	2C=2（4T+y）

作曲家们有时会通过在反复音高型时以自由或严格的减值手法造成更小的音符时值来使他们的等节奏结构更富于变化。这种手法无疑植根于更古老的以不同节奏型反复一首素歌固定声部（克勒）的实践。这方面最显著的例子出现在《万福,童贞女—万福,荣耀之主—主宰者》[*Ave Virgo–Ave gloriosa Mater–Domino*] 中，这是一首在十三世纪深受喜爱的经文歌。[11] 固定声部陈述了两次，每一次都是作为原始曲调的一首《让我们称颂主》[*Benedicamus Domino*]（LU，124）的花唱的自由而不同的变体。而真正有趣之处在于这两次陈述之间的节奏对比。原始曲调第一次被按照第五种节奏模式的常见形态（♩. ♩. ♩. 𝄽.）处理成三音单位。而在其第二次变体中，节奏形态变成了第一种模式的五音音型（♩ ♪♩ ♪♩. 𝄽.）。在一首比《福韦尔传奇》稍早一些问世的经文歌中，皮埃尔 · 德 · 拉 · 克鲁瓦以另一种方式造成了一种类似的节奏活跃度的递增。[12] 他将音高型的第一次出现分为类似的第五种模式节奏音型的九次陈述。而在音高型反复时，他没有改变音符的时值，而是通过去掉所有的休止符增强了音乐的紧张感和强度。诸如此类的实践，都是通向十四世纪初期等节奏经文歌中自由减值手法的点滴跬步。

364

这种减值的最早例证之一出现在《福韦尔传奇》维特里的第四首经文歌《来吧，圣三一 – 让我们保持最虔敬的信仰 – 阿里路亚》中。正如我们在谱例 XV-1 中所见，这首经文歌的固定声部使用了第二种节奏模式的音型，但将节拍关系层级提高到大长拍，也就是说其音符是长音符和倍长音符，而非短音符和长音符。克勒经过

---

11. 这首经文歌及其变化形式出现在约九个手抄本中，包括 ***Ba***（No.1）、***Mo***（No.53）和 Las Huelgas（No.101）。另见：Parrish，NMM，图版 XXXII 和 XXXIII。

12. HAM，No.34。

了五音塔列亚的八次陈述，随后在克勒反复时，塔列亚的时值被缩减为均匀的短音符（后接一个短音休止符）。如此，塔列亚在 2/4 拍记谱中所占的不再是九小节，而是三小节（谱例 XV-4）。

谱例 XV-4:《来吧 – 让我们保持》的固定声部塔列亚

克勒 - 3x 2/4 | | | x8 —

被缩减为

2/4 | | | x8

另一首维特里经文歌《康复 – 甜蜜的快乐 – 第五调式上的花唱》[*Garison-Douce playsence-Neuma quinta toni*]；第 6 号）则展示了完全和不完全长音符的减值。在七个音的塔列亚中，每个完全长音符等于 9/8 拍的三拍，而每个不完全长音符等于 6/8 拍的两拍。不过，当克勒减值反复时，完全长音符就失去了三分之二的时值，而不完全长音符却只失去了一半的时值。而在缩减的塔列亚中再省去第一个休止符，使第一部分更短了。在谱例 XV-5 中，双附点（：）代表 9/8 拍的节拍时值。

谱例 XV-5:《康复 – 甜蜜的快乐》中固定声部的等节奏结构

克勒 - 3x 9/8 | | | 2x 6/8 | | | | | | x4 —

被缩减为

9/8 | | | 6/8 | | | | | | x4

在对菲利普 · 德 · 维特里处理节奏的多种手法进行总结之前，我们还须观察一下十四世纪经文歌声部分配的特点。在这世纪的上半叶，大多数经文歌——无论是否是等节奏的——都有三个声部：含有各自歌词文本的第二声部和第三声部，以及很可能为器乐演奏的固定声部。当在此基础上要添加第四个声部时，却不像十三世纪经文歌那样是拥有自己歌词的“第四声部”[quadruplum]；而是一个没有歌词的、与固定声部处于大致同一音域的固定对应声部[*contratenor*]。这一发展反映了一种日趋增长的将各声部按照不同的音高区域加以分层的倾向，这

365

与早期多声部音乐中常见的各声部音域重合的现象形成了对比。如此，在典型的十四世纪的四声部经文歌中，上方两个声部通常在大致相同的音区中运动，而在其下方相隔一个五度或八度位置，是固定声部和固定对应声部的基本音域。正如我们在三声部经文歌中已经看到的那样，上方声部还因为节拍组织的缘故和下方声部形成差异。前者通常在中拍和短拍的单位中运动，而固定声部（现在可能还有固定对应声部）则以长拍和中拍为基本节拍单位。这一从音域和节奏的角度将多声部织体成对分层的手法，是较晚的等节奏经文歌的一个显著特质。

从我们之前掌握的有关声部写作的知识出发，我们可以预料：四声部经文歌其实可以被缩减为三个层级（省去固定对应声部）。可能有时也确实这样做，但有证据表明：下方声部越来越多地被视为一个整体，无论其数量是一个还是两个。大量的四声部经文歌（包括维特里的三首四声部经文歌中的两首）都有一个可选择替换的单个固定声部 [*solus tenor*] 来替换固定声部和固定对应声部。这些声部都在同一音域内，经常发生交叉，其中一个经常以填充等节奏音型中的休止符的方式补足另一个。单个固定声部的功能，是当需要以三声部的形式演出时就以之替换固定声部和固定对应声部，因而它含有和后者大致相同的对上方两个声部的和声支持。造成这种支持的过程是五花八门的，但在大多数情况下是通过一系列最低音的连续运动来生成一个新的、几乎是持续性的固定声部旋律。这一过程的后果有很多原因值得被重视。首先，一个单个固定声部不能总是维持等节奏的塔列亚和克勒的精确反复。另外，由于单个固定声部不可避免地会脱离原始的固定声部旋律，就可能发展为摆脱业已存在的素歌限制的支撑性低音声部。这种对作为和声支持的低音旋律线重要性的初步发现，代表了十四世纪音乐最具历史意义的新进展之一。 366

在绝大多数等节奏经文歌中，上方声部中的一个或全部都和固定声部塔列亚的第一个音一起开始，不过维特里经文歌中有四首，在等节奏结构开始之前都有一个引子（称为 *introitus*）。一般而言，固定声部不会参与到这一引子当中，而两个上方声部此时是分别进入的，有时还会采用模仿形态。有一个例外是维特里为教皇克莱芒六世 [Clement VI]（1342—1352 年在位）而作的一首晚期经文歌《彼得 · 克莱芒 – 送葬》[*Petre Clemens–Lugentium*]（第 12 号）。在十四小节的引子中，固定声部为上方声部提供了节奏自由的伴奏，随即在第 15 小节不间断地引入了等

节奏塔列亚的开始。

由于菲利普 · 德 · 维特里的等节奏经文歌预示了这一形式发展的几乎全部特征，对他的创作手法很有必要在此进行总结。纵观等节奏的历史，我们可以发现三种不同的组织固定声部塔列亚和克勒的方式。最少见的手法是将一个长旋律不加反复地分配给几个塔列亚。归于维特里名下的经文歌只有一首属于此例，也就是上面提到的《彼得 · 克莱芒 – 送葬》，其中固定声部旋律从引子开始，进而涵盖了七个塔列亚，而克勒却没有反复。[13] 这种形式的固定声部更多出现在较晚的经文歌合集中，很可能是新创作的而非取自现成的圣咏花唱。第二种组织等节奏固定声部的方法是：塔列亚在全曲中不变地反复出现，配合音高型的一次或多次反复。这时克勒和塔列亚的比例关系常常是一个整数，固定声部的整体结构可以被概括为 2C=8T 或 3C=9T 这样的公式。但在某些情况下，克勒的结尾可能并不与塔列亚的结尾重合，我们就会看见结构为 2C=3T 或 3C=4T 的固定声部。这种在马肖和较晚的作曲家那里更为常见的实践，在维特里的经文歌中只出现了一次，并且显得不那么符合常规。在《成对的茎叶 – 指向幸运》[*Colla jugo-Bona condit*] 中（第 9 号），克勒从七个塔列亚的第四次的第二个音上开始反复。在这首经文歌的第一段的结尾，由三个外加的音补足了旋律，而在全体减值反复之前，在第七次塔列亚后有一个节奏延伸。这种减值手法（出现在六首维特里经文歌中）是为等节奏固定声部组织的第三种方法。正如我们已知的，维特里有时采用自由减值来改变塔列亚中相关音符的时值，但他也写作克勒和塔列亚反复时所有音符时值精确减半的经文歌。[14] 这后一种手法在为固定声部和固定对

367

应声部引入减值的经文歌中要普遍得多，不过后来的作曲家常常增加采用长拍和中拍或中拍和短拍的不同组合形式的微妙的连续反复。例如，长–短–短–长的音符，如果按照完全和不完全长拍、完全和不完全中拍的顺序来读，其时值可以是（𝅝. | 𝅗𝅥 𝅝 | 𝅝. | 𝄾 𝅝 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅝 | 𝄾 𝅗𝅥. | ♩ 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥. |）和（𝅗𝅥 | ♩ ♩ | 𝅗𝅥 |）。其结果便是菲利普 · 德 · 维特里所用的严格和自由减值手法的结合。从完全长拍向不完全长拍的变化反复，将整体时值缩减了三分之一，但同时也改变了节奏型内某

---

13. 与之类似的将单个克勒细分给七个塔列亚的例子，见 HAM，No. 43 的福韦尔经文歌。
14. 例如 PM，1，No. 9、10、14。

些相关音符的时值。完全和不完全中拍的最后两次陈述将开头两个音的时值精确地减半。这种精确的减值有时会用更小音符时值写出来；但更为常见的做法是，旋律只写出一次，然后附加一个规定［canon］说明减值运用于原始克勒和塔列亚的连续陈述的节拍及层级。

除了在固定声部和固定对应声部确立了等节奏组织的一般性原则外，菲利普·德·维特里还最早将等节奏应用于上方声部，并使用分解旋律技术来造成结构的明晰和高潮的效果。后来的作曲家在不改变基本原则的前提下拓展和提炼了这些技术。四声部写作变得越来越常见，甚至经文歌中所有的声部从头至尾都经常被等节奏处理。与此同时，塔列亚变得更长，出现次数也因之减少。等节奏化的上方声部通常依循固定声部和固定对应声部的结构，除非这些较低声部在反复时出现了节拍组织的变化或是精确减值，而除了极少数例外，第二声部和第三声部在这种时候将引入新的旋律进行而不是反复先前素材，而新旋律的塔列亚会与低声部减值后的塔列亚相匹配。分解旋律技术作为日趋增长的对节奏复杂性的兴趣的反映继续被使用，但和一些更为精致巧妙的手法（如切分、节奏模进、模仿、卡农等等）一块出现。在十四世纪的后期，等节奏偶尔也出现在经文歌以外的体裁中，例如弥撒套曲和世俗歌曲。不过等节奏经文歌仍然是中世纪作曲家所创造的最富机巧和具有最高结构力的音乐形式。

让·德·勒斯居雷尔的歌曲

保存着带音乐插段的《福韦尔传奇》的手抄本还含有一个小曲集，名为“让诺特·德·勒斯居雷尔所作之叙事歌、回旋歌和加入回旋歌叠句的诗作”（*balades, rondeaux et diz entez sus refrois de rondeux, les quiex fist Jehannot de Lescurel*）。这 368 些诗歌的作者被认为就是那个在 1304 年 5 月 23 日和三位巴黎富家子一起被处绞刑的让·德·勒斯居雷尔［Jehan de Lescurel］。这四位伤风败俗者被认定奸淫妇女而被处死。他们都是剃度的修士，很可能隶属于巴黎圣母院大教堂，我们可以假设让·德·勒斯居雷尔在那里接受了音乐教育。不过他的歌曲既不是宗教性质的，也并不淫荡，就整体而言属于宫廷恋歌式的无伤大雅之作，尽管某些诗作

确实提到了一些女士的名字。[15]

让·德·勒斯居雷尔作品的合集包含三十四首曲子，其中最后两首是“加入回旋歌叠句的诗作”，分别为二十四诗节和二十八诗节的长诗，每一个诗节后有不同的叠句。抄本为所有的叠句提供了旋律，但诗节本身却没有配乐。因此，这两首长诗的主要价值仅在于增加了被引用叠句的曲目范围。

勒斯居雷尔为三十一首抒情诗所作配乐的价值和意义则要大得多。尽管手抄本的索引仅提到叙事歌和回旋歌，但该集其实包含五首维勒莱、十五首叙事歌和十一首回旋歌，其中一首既有单声部版本，又有多声部配乐。尽管这些歌词文本在内部结构的细节上体现出极大的变化性，但也清楚地确立了使三种诗歌类型泾渭分明的整体结构原则，并决定了其各自不同的特征性音乐形式。尽管其中一类诗歌［**按：即维勒莱**］还未被单独命名，但勒斯居雷尔的歌曲的确证明了三种固定形式在十四世纪初期就已经存在了。对这些形式的运用，使他离开了特罗威尔尚松更为传统的类型。但在另一方面，他对单声部歌曲的钟爱仍然延续了特罗威尔的这一传统。在这个集子中，只有第一首乐曲——这是一个回旋歌的叠句——是三声部配乐。它在一定程度上比亚当·德·拉·阿莱的康杜克图斯式的作品更具花唱性，但还是采用纽姆对纽姆的风格写成。而其中间声部再次被证明是整个配乐的基础，这个声部还再次出现，用来伴随集中第三首完整的回旋诗歌词。就像这首回旋歌的两个配乐版本那样，集中单声部歌曲在总体上比十三世纪晚期的特罗威尔尚松更具有高度的装饰性，含有更多和更长的花唱。勒斯居雷尔的作品在采用有量记谱法方面也不同于较老的尚松。遗憾的是，这种记谱法只是代表了从皮埃尔·德·拉·克鲁瓦的革新到“新艺术”记谱体系全面发展之间的一个过渡阶段。也因此使我们在理解其二音到四音一组（偶尔还有五音一组的）的倍短音符的确切时值时发生了疑问。这样一来，不同的现代译写本在其节奏细节的诠释上就存在较大的分歧。[16]不过，勒斯居雷尔的个性化旋律和节奏风格还是很清楚的。从中可以看出，三种固定形式只有在失去或正在失去其与舞蹈的原始关联时，才开始成为法语世俗歌曲的主导

369

---

15. 有关这些作品的附有手抄本影印本的现代版本，见：N. Wilkins，*The Works of Jehan de Lescurel*。

16. 除了 N.Wilkins 的出版物之外，勒斯居雷尔的歌曲也见于 Gennrich，RVB，1，第 307–372 页；及 RVB，2，第 246–254 页。



《伊夫雷阿藏稿》中维特里经文歌《神圣的号角－在丛林中－她是童贞女》[*Tuba sacrae fidei–In arboris–Virgo sum*]的第三声部和固定声部（伊夫雷阿首府图书馆[Biblioteca Capitolae，Ivrea]）

类型。而就其旋律的装饰性而论，让·德·勒斯居雷尔的歌曲表明：这一过程正在进行之中——尽管此时十四世纪世俗多声部音乐的顶峰还未到来。创制出一种适宜的风格，使叙事歌、回旋歌和维勒莱完全发展为远比其卑微祖先动人的带伴奏艺术歌曲的使命，要留待纪尧姆·德·马肖来完成。

《伊夫雷阿藏稿》

在《福韦尔传奇》之后，十四世纪多声部音乐的另一重要文献是一份如今收藏在意大利西北部都灵附近的小镇伊夫雷阿图书馆的手抄本。《伊夫雷阿藏稿》[Ivrea Codex]（***Iv***）大约产生于1360年左右，深受阿维尼翁教廷音乐氛围的影响，其内容构成了一份十四世纪前半期音乐的荟萃。可以预料的是，八十多首乐曲中约半数是二重经文歌，而其中大多数是等节奏的。这些经文歌中有二十一首 370

是拉丁语歌词的，十四首是法语的，还有两首是拉丁语和法语声部各一。更让人吃惊的是，除经文歌外的第二大组乐曲是二十五首弥撒常规部分经文的配乐（见第十六章）。法语世俗歌曲的数量相对较少——六首经文歌、五首维勒莱和四首卡农或猎歌。手抄本没有提及任何音乐的作者，但其被证实是保存归于维特里名下的晚期经文歌的主要文献。[17] ***Iv*** 还含有马肖的三首经文歌和一首回旋歌。三声部写作在这些曲子的大部分占有主导，而个别曲子的独立特性很大程度上源于等节奏技术运用于上方声部的程度。马肖的更为复杂的等节奏手法以及他对多声部叙事歌、回旋歌和维勒莱发展的贡献将在第十七章专门讨论其创作时详解。而 ***Iv*** 中的另一世俗歌曲类型则有必要在此加以审视，这就是猎歌。

猎歌

之前在讨论奥尔加农、康杜克图斯甚至经文歌中的多声部技巧时，曾经引用过卡农写作的例证并注意到其与声部交换技术的密切关系。不过，除去《夏天来了》之外，在《伊夫雷阿藏稿》中的四首猎歌［chace］之前，卡农并未以完整的作品形式出现。将这样的作品称之为“chace”表明了其演绎的方式，这个名字很可能是想要描述在卡农的形式中一个声部追逐另一个声部的状态。稍晚一些之后，音乐术语学所强调的对象从追逐者转向了被追逐者，这种音乐形式也获得了赋格［*fuga*］的称呼（本义为逃遁）。“chace”一词的双重含义——追逐或行猎——无疑以狩猎的场景来暗指对卡农技术的使用，而伊夫雷阿的曲目之一也确实描写了这样的场景。其他三首的题材各不相同，成为了体现该术语的另一含义——即一种模仿技术而非真正的打猎场面——最早但非孤立的例证。

法语猎歌一开始被认为均为二声部形式，一些猎歌也以这种形式刊印和演唱，即使是在发现它们其实是三部同度卡农之后。[18] 这一类卡农的起源目前还是个问题，但

---

17. 由于维特里经文歌已经涵盖了等节奏结构的各种手法，***Iv*** 中的其他经文歌无须再进行详细讨论。它们和其他十四世纪中晚期的经文歌一起，见于：Harrison，PM，第 5 卷。
18. 这一发现要归功于皮洛塔［N. Pirrotta］，他在“Per l’origine e la storiadella ‘caccia’ …”（*Rivista musicale italiana*，48 卷［1946 年］，第 317 页）发表了这一观点。

其很可能是从一种流行的民间音乐的实践发展而来的，而不是源于考究的多声部音乐中零星出现的卡农式写作。《我被俘获了》[*Talent m'estpris*] 是一个二十一小节的短小曲调，这是一个循环卡农，声部进行有一个七小节的间距（谱例 XV-6）。歌词表达了一种在“好天气”重来时，想像布谷鸟那样歌唱的愿望。布谷鸟的啼鸣在断续分解的段落中迅疾地出现，带有一种双关的暗语（布谷——戴绿帽子的人），这便借着鸟儿的习性暗喻了某种古老的法语诗学题材。《我被俘获了》之所以受到关注，还因为它存在于好几种不同的变体之中。[19] 甚至在《伊夫雷阿藏稿》中它也出现了两次，各有一些轻微的变化，而在源于德国的手抄本中的复制形态，其变化甚至更为剧烈。有一个版本完全是二拍子的——用 2/4 拍代替了 6/8 拍——还有两个有不同的德语歌词，其中一个是以“夏天来了”（*Der Summer Kummt*）开始的。这些《我被俘获了》的不同版本连同它们都保持的固有性质，暗示这是一首被高明的音乐家改编修订并收入其“经典”多声部曲集的广为人知的“流行”歌曲。这首轮唱曲和《夏天》卡农之间的大量相似点是明显的，但也并不能用以证明二者之间有直接关系。也许它们就像中世纪的《雅克兄弟》[*Frère Jacques*] 和《三只盲鼠》[*Three Blind Mice*] 一样。

谱例 XV-6：猎歌，《我被俘获了》



* 各声部以七小节的间距分别进入，最后结束在带有延长记号的音符上，为典型的三声部终止式。

我被一种想唱得和布谷鸟一样的愿望所抓住。好天气来了。

---

19. 参见：J. Handschin，“The Summer Canon and its Background”，MD，3（1949），第 80 页注。Apel，FSC，3，No. 291 给出了三个不同的版本。

372

《伊夫雷阿藏稿》中的其他三首卡农更长大和更复杂，包括了一般所认为的猎歌的典型特征。它们的歌词描绘了不同类型的生动景象，常常使用无意义的音节来模仿自然声音，只有《如果我比平时唱得少》[*Se je chant mains que ne suel*]描绘的是狩猎场景（AMM，No. 60）。对这些篇幅较长而部分为叙事性的歌词，循环卡农就不再适宜了，三个声部持续着你追我赶的态势，直到一个强烈的结束终止在第二和第三声部唱完全部旋律之后截掉它们，收束全曲。不过，这些卡农还是依循了《我被俘获了》为了描绘目的对断续的活泼节奏音型的使用。引入这些手法的段落变得极为长大和复杂，显然诗意和音乐的描绘性在此占据了首要地位。

一直以来许多研究者对《如果我比平时唱得少》多加关注，部分是它符合一般认为的一首猎歌应该描述狩猎的观念。如果这一观念的成立仅仅是因为一首法语猎歌之故的话，那么这首猎歌也同样可以用来说明这一体裁的基本性格。《如果我比平时唱得少》的确比其他同类作品更为清晰和成功地营造了头、尾段落宁静的慢速运动与作品中段栩栩如生的情景的对比。段落之间的划分在旋律上有明确的体现，但后者在卡农式的演唱中很自然地重叠起来。由此，各个声部在狩猎中的逐渐卷入，营造出一种渐增积累的情绪，在达到高点后又随着一个个声部的平息而趋于宁静。对狩猎时的叫喊的写实性表达显得直白而幼稚，不过在表现这一场景时的更为宽阔的节奏处理使音乐的描绘获得了更为圆熟精细的水准。这首曲子的节拍组织整体上采用完全长拍配以不完全中拍和大短拍。现代译写本以 3/2 拍和四分音符的三连音形式（♩♪ 和 ♪♩）记谱（AMM，No. 60）。不过，在音乐临近狩猎场景时，节拍失去了稳定性，相当于两个或三个短音符的单位不规则地交替出现。在这种情况下，现代译谱中的小节线就会有几种用法，其确定有时可能会有些任意。然而，在某些情形下，必须引入 2/2 拍来适应节拍单位的不规则出现。对于具体声部，无论如何运用小节线，它们联合在一起所造成的丰富的节奏对位效果，都细腻地表现了狩猎时的冲突，而随着每个声部渐渐趋向于明确的三拍子形态，这种冲突的效果也逐步减弱。《如果我比平时唱得少》的佚名作曲家通过使用卡农技术生动传神地描绘具象效果，将纯智力的机巧练习转化成了描绘性音乐的杰作。

尽管猎歌的卡农技法使它们和别的多声部体裁泾渭分明，但它们的歌词文本却表明其并未完全置身于法语世俗诗歌的传统之外。《班贝格藏稿》（第 92 号）中一首经文歌的第二声部的开头便是《我被俘获了》的诗句，不过在这一作品中诗人是

要赞美一位非常可爱的女士，而不是要像布谷鸟那样歌唱。与此类似，《蒙彼利埃藏稿》[Montpellier Codex] 中的 277 号经文歌的第二声部也是以“如果我比平时唱得少”一句开始的，但随后内容就不同了。在此导致歌手缄默的并非对鹰隼和行猎的喜好，而是对一位女士的无法获得的爱。而在这两个例证中，与猎歌中相同的诗句却有着不同的曲调，因此并无理由假定在这些猎歌和可能更早的经文歌之间有任何直接的联系。不过很有可能的是，二者都遵循着引用熟知的诗行和叠句的常用实践。这一假设可以从《如果我比平时唱得少》的首行诗句也出现在另外两首歌曲中得到佐证。其中之一是《牛津歌曲文本合集》中一首叙事歌（Douce 308）的头一行，但很遗憾没有配乐。[20] 而更有趣和更具启发意味的是纪尧姆·德·马肖将这一诗行用作他的第 12 号叙事歌的叠句。而且该叙事歌叠句的定旋律 [cantus] 和猎歌的开头乐句的旋律基本上一致——除第四小节外，这里马肖给出的是一种未经修饰的形态，这可能为其原始版本（谱例 XV-7）。如果说这两首曲子都源自对同一著名的叠句的独立引用，似乎不大可能。但如果二者有着直接的关联，我们也很难判断究竟是马肖引用了猎歌的开头，还是这首歌的作曲者将马肖的叠句用作自己作品的开头。此外，《如果我比平时唱得少》的歌词确实完美地表达了鸟类和行猎之爱，这在马肖本人的一些较长的诗歌中亦有所体现。这种联系与巧合使我们很可以将这首佚名之作归诸某位著名的中世纪作曲家名下。只是就具体情况而论，《如果我比平时唱得少》在马肖作品手稿合集中的缺位让我们排除了这种可能性，毕竟这些合集是在作曲家的亲自监督下完成的（参见第 430—432 页）。如果我们一定要为这首曲子物色一位不知名的作者，那么至少可以认为：他和马肖都是精于猎歌写作的同行。

373

谱例 XV-7：猎歌和马肖第 12 号叙事歌的开头比较



---

20. Gennrich，RVB，1，No. 171、172，第 113 页。

《伊夫雷阿藏稿》中的四个例子代表了迄今可见的完整和独立的猎歌的全部曲目。不过这一类型其实远比这几首曲子所呈现的状况更为流行和重要。《我被俘获了》的几个版本说明它是广为人知的，而《如果我比平时唱得少》也有第二个复制本保存在源自法国北部的手抄本残件中。[21]在同一份文献中还有第五首猎歌的结尾部分，这首猎歌的没有开头的版本亦见于另一份大型手抄本的现存部分之中。到底还有多少曲目已经散失了，我们不得而知；不过有证据表明猎歌在十四世纪前期并非罕见。在此之后，这一体裁的卡农技法得以延续，但其描绘性功能则失去了。在马肖的第 11 号行吟曲中偶数诗节均为猎歌形式的三部卡农。而其后的行吟曲（第 12 号）尽管没有明确标注，但全部十二个诗节均为三声部的卡农。还有一个类似的卡农例证是每个声部都有各自歌词的马肖的第 17 号叙事歌。尽管分解旋律的片段出现在十九部这样的卡农作品中，但却和歌词内容并无标题意味的联系，这些诗歌的文本均为同类诗体中的常规范例（参见 439—441 页）。到了十四世纪晚期，猎歌的描绘性和标题性特征又有所恢复并出现在大量法语维勒莱中。[22]其中之一《起来吧，你睡得太多了》[Or *sus vous dormez trop*] 也被收录在《伊夫雷阿藏稿》中，但很可能是后来添加到原始内容中的。这些维勒莱大多涉及田园主题，这便使其中的描绘笔法倾向于对鸟鸣——云雀、夜莺，当然还有布谷鸟——的模仿。由卡农式写作造成的标题音乐从猎歌向更为自由的形式的发展过程似乎历历在目，不过为多声部世俗歌曲培育出适宜的风格与声部分配形式的任务还有待马肖来完成。

在十四世纪，法语猎歌在别的地区并不是没有对应品种。它与意大利语猎歌[caccia，“卡西亚”] 的关系似乎有些成问题，我们将在讨论意大利世俗多声部音乐的兴起时予以审视（第十八章）。而更为直接的联系似乎存在于猎歌和保存在一份加泰罗尼亚手抄本——该抄本因其十九世纪的红色天鹅绒装帧被称为《红书》[*Llibre Vermell*] ——中的三首被称为“卡萨”[*caça*] 的歌曲之间。这些曲子有着拉丁语的赞美圣母的歌词，其标题指示它们可以作为二部或三部卡农来

---

21. 巴黎，国家图书馆，Coll. De Picardie 67，fol. 67（***Pic***）。影印本见：MGG，1，cols. 715-716。

22. 均见于阿佩尔[W.Apel]有关十四世纪法语世俗音乐的出版物中（见参考文献）。《起来吧，你睡得太多了》是 FSM 中的 No. 70 和 FSC，3 中的 No. 212。

加以演唱。其中两首只是短小的轮唱曲，主要运用声部交换。另一首是更为长大的非循环卡农，有一个无量记谱的圣咏式旋律。[23] 这三首乐曲再一次提醒我们：音乐描绘性只不过是猎歌的次要和非基本的特性。

23. 参见：O. Ursprung，“Spanisch-katalanische Liedkunt des 14. Jahrhunderts”，*Zeitschrift für Musikwissenschaft*，4（1921—1922），第 153-155 页。

第十六章 十四世纪的礼仪多声部音乐

375 多声部弥撒乐章在十四世纪的出现促使我们去思考同时代礼仪音乐的处境。一般的历史家都倾向于将这一时期视作各种艺术门类中世俗化倾向日趋增长的年代，而他们将这种形势出现的原因归结于宗教和经济两方面。伴随罗马教皇在阿维尼翁的“巴比伦之囚”（1305—1378年）以及天主教会“大分裂”[Great Schism]期间（1378—1417年）出现两个甚至三个对立教廷的局面，教会的势力与威信一落千丈，达到新低。在另一方面，城市的财富及其居民数量的迅速增长则为世俗性建筑、绘画、雕塑以及音乐提供了广阔而全新的市场空间。无疑这些因素对于世俗文化的进展助力很大，但即使是处于最低谷的教会——或者说某些教堂及教会人士——也并未完全停止对艺术的庇护。或许，音乐史学家们有理由去前所未有地过分强调这一时期的世俗作品。历史的偶然性决定了在生性脆弱的音乐作品中，究竟哪些应该被流传下来，哪些应该成为最应为现代人所知晓的遗珍。显然，在马肖和同时代意大利作曲家创作中占有无可置疑的主导地位的世俗多声部音乐应该被视作整个十四世纪音乐艺术的典型。而教皇约翰二十二世（1316—1334）的一通敕令很不走运地为这一现象提供了过于直截了当的解释。这通于1324年在阿维尼翁发布的敕令以严厉的口吻谴责了那些在其音乐中滥用各种小音符——倍短音符和微音符——以及把教会曲调肢解成分解旋律和花哨的多声部的作曲家。歌手们也被指责热衷炫技和以各种表情去传递音乐中的感情。该敕令严禁所有上述实践，并声称对不遵守禁令者施以严惩。只有庄严的仪式场合中，才允许用少量的和声——八度、五度和四度——来修饰素歌，而业已确定的圣咏曲

阿维尼翁的城堡式的教皇宫殿（纽约法国文化局［French Cultural Services］惠赠）

调不得被改变和扰乱。[1]



作为一份对“新艺术”革新的激烈反对意见的同时代记录，教皇约翰的敕令有很高的史料价值，不过其对于当时音乐发展的效力一直以来被过于放大了。在一般观点看来，教会而今只允许最简单的即兴奥尔加农存在，而随着作曲家们将注意力转向世俗体裁，新的宗教音乐的生产完全停顿了。持这一观点的人似乎忽视了许多十三世纪已经发生过的现象。特罗威尔尚松的大宗曲目以及无数含有法语世俗性歌词的经文歌的存在，足以反驳认为世俗音乐的发展需要等待约翰敕令的刺激的假设。而且，我们早已知道，仪式性多声部音乐的创制在之前的一百年间几乎已经被遗忘了。只有在极少数地方，圣母院奥尔加农还一直被使用到了十四世纪，而拉丁经文歌无疑在教会圣事中找到了用武之地。甚至连法语世俗经文歌有时也会在仪式中使用，这是教会当局的抱怨可以证明的。如果真的存在可能丰富或变乱宗教仪式的新音乐，那么其中一定不包括为严格的仪式文本而新作的多

1. 该敕令的拉丁文本和英译文，见：*The Oxford History of Music*，第 1 卷，第 2 版（伦敦，1929 年），第 294 页。

声部配乐。至少从产生自圣母院乐派活跃期到十四世纪中叶之间的音乐文献中，此类配乐基本上是不存在的。因而似乎很难认为，是约翰教皇的敕令导致了宗教音乐创作的衰落。我们更愿意强调其徒劳的努力，因为正如《伊夫雷阿藏稿》所证实的：在二十至二十五年中，礼拜仪式的多声部音乐唯一重生的繁荣地便是阿维尼翁本地。另一份稍晚一些的源自阿维尼翁的音乐文献现今保存在其附近的城市阿普特［Apt］。这份手稿（简称 ***Apt***）和 ***Iv*** 有一些相同的曲目，但也包含一些一直活到十五世纪初期的作曲家的作品。在阿维尼翁之外，也产生过大量规模较小的礼仪多声部音乐合集，但这些集子几乎无一例外地会含有至少一首也见于 ***Apt*** 和 ***Iv*** 中的曲目。因此，我们有把握断定，正是教皇宫廷和那些相互竞争的富有的大主教宫廷一起使阿维尼翁成为了礼仪多声部音乐的发源地。近来的一些多声部音乐出版文献进一步表明：世俗曲目在十四世纪音乐中所占的主导地位并非像一度认为的那样绝对。[2]

377

弥撒乐章

当作曲家们在经过一个世纪的萧条后重新回到礼仪经文配乐上来时，他们的音乐在诸多方面都已不同于之前的礼仪多声音乐的形式与风格。巴黎圣母院乐派几乎只将奥尔加农的创作局限于日课和弥撒专用部分的应答圣咏的独唱段落中。但在十四世纪，弥撒的常规部分的文本却受到了特别的关注。这一转变必定部分是由于常规部分比起一年中可能只唱一次的专用部分具有更大的实用性。不过，这一转变也反映出——或者说预示着——礼仪多声部音乐自身功能和性质的转变。不同于应答圣咏，常规部分的经文都是由合唱队在短小的起句之后咏唱的。我们不知道这些文本的多声部配乐是否仍然由一小组独唱者按照过去的方式来演绎，

---

2. 有关 ***Iv***、***Apt*** 和其他礼仪多声部音乐的文献的最为丰富的出版物，是施塔布莱恩–哈德尔［H.Stäblein–Harder］编的 *Fourteenth–Century Mass Music in France*，两卷本，分别为包含七十八首曲目的 CMM 第 29 卷和含有“批评性文论”的 MSD 第 7 卷，后者主要是对文献和音乐的研究。我想要感谢阿尔门·卡拉佩提安［Armen Carapetyan］博士允许我在本章中大量引用了该著作中的例证。

不过在某些情况下，它们很可能是由一个小合唱队来演唱的，每个声部由几位歌手负责。总之，十四世纪的弥撒乐章预示着在文艺复兴合唱弥撒曲中达到顶峰的独唱者多声部音乐的发端。

同样在十四世纪，“弥撒”一词在指音乐活动时也具备了一直使用至今的专门意义。当然，在礼仪过程中，弥撒包含所有专用和常规的说或唱的部分。但作为一部音乐作品，一部弥撒通常是由常规部分的五个被唱的部分构成——即慈悲经、荣耀经、信经、圣哉经和羔羊经。某些马肖的作品抄本在称他的弥撒为《圣母弥撒》[*Messe de Nostre Dame*] 时已经开始使用这个词的限定性意涵了 [**即：指弥撒套曲而非弥撒仪式**]。作为十四世纪唯一一部由单个作曲家完成的完整的弥撒套曲，《圣母弥撒》最好和马肖的其他作品放在一起加以讨论（第十七章）。在本章我们主要涉及多声部弥撒乐章的合集中独立而互不关联的常规部分的各个文本配乐。尽管此类配乐几乎从多声部写作的源头就可以发现，但却非常分散，而且数量稀少，并主要集中于常规部分的较短的经文上（尤其是慈悲经）。《伊夫雷阿藏稿》代表了一种新趋势：弥撒乐章不仅数量大，而且以荣耀经和信经为主。其二十五个乐章中只有四个是慈悲经配乐，两个是圣哉经，九个为羔羊经，而其余部分几乎是荣耀经和信经各占一半：多声部配乐各九个，外加一个单声部的信经。在演唱这两种经文时需要注意，先由主祭教士唱出起始的句子“荣耀归于天主”[Gloria in excelsis Deo] 和“我信独一真神”[Credo in unum Deum]。而创作的配乐实际上也就从下一句开始——分别是“在和平的大地上”[Et in terra pax] 和“全能的父”[Patrem omnipotentem]。这一在中世纪和文艺复兴时期通行的做法，是造成这些弥撒乐章在被胪列和提及时常常称为 *Et in terra* 和 *Patrem* 而非《荣耀经》和《信经》的原因。

378

多声部弥撒乐章的三种风格

圣母院奥尔加农的衰落和将配乐对象转向常规部分的文本，意味着十四世纪弥撒乐章的作曲者们并无持续不断的礼仪多声部音乐的传统可以依循。他们也同样没有受到任何要求宗教多声部音乐应该拥有一种特殊而独一无二风格的情感制

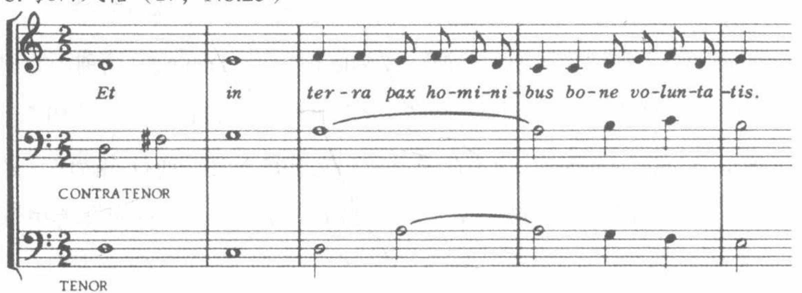
约。因此我们毫不奇怪地发现，他们写作弥撒乐章时采用的正是我们熟悉的那些用于同时代多声部音乐类型的风格。有的来自经文歌，还有的源自多声部世俗音乐的新风格。而第三种风格的来源不那么确定。它有时被称为“康杜克图斯风格”，因为各声部在演唱时多少是步调一致的，但要说它从老迈冗长的康杜克图斯发展而来，似乎不像。这种“联动式风格”[simultaneous style]更有可能是同时代即兴多声部实践在写作中的反映。《伊夫雷阿藏稿》中三个荣耀经乐章的开头几小节（谱例 XVI-1）可以代表这三种风格，并作为进一步详细讨论其自身特质的出发点。

谱例 XVI-1：*Iv* 中三个荣耀经的开头部分

a. 经文歌风格（*Iv*，No.45）



b. 歌曲风格（*Iv*，No.25）



c. 联动式风格（*Iv*，No.62）



经文歌风格

379

作为在十四世纪初期被广泛培育和运用的唯一多声部音乐类型，经文歌很自然地对于弥撒乐章的创作产生了决定性的影响。这种影响力在 ***Iv*** 中的二十五个乐章中体现得十分清楚，后者中不少于十五个弥撒乐章是以经文歌风格写成的。有十个乐章在无歌词的固定声部上方拥有含歌词的第二声部和第三声部，另外五个则多出一个同样不含歌词的固定对应声部。这些乐章中的大多数和真正经文歌的不同，仅限于前者中上方各声部的歌词是相同的；不过在个别情况下，附加段的窜入也使某个上方声部部分或整体地拥有了专属的歌词文本。一个不同寻常的例证是一个荣耀经乐章，其第三声部为正式的弥撒经文，而第二声部则是一个赞美教皇克莱芒六世（1342—1352）的较长篇的拉丁语诗作。[3] 而更常见的则是在常规部分的较短小的经文中添加不同的附加段，从而使上方声部在演唱相同和不同的歌词之间交替。有时候，这些弥撒乐章和经文歌的相似性是如此强烈，以至于会被以不同的方式加以分类。对于那些含有“弥撒结束”［*Ite，missa est*］和“让我们称颂主”［*Benediamus Domino*］的歌词的经文歌尤其如此。***Iv*** 中有这样一首曲子（No.34），含有一个法语第三声部、一个拉丁语第二声部和一个以“*Ite，missa est*”为歌词的固定声部。[4] 在该例中，其歌词既不属于严格的礼拜仪式环节，也不应被视为附加段。但二者似乎都有与该作有点关系，而歌词中的道德训诫内容也没有过于远离一台弥撒结束时的上下文。而对于伊夫雷阿“经文歌”《在弥撒庆典后—在弥撒歌声后》［*Post missarum solemnia—Post misse modulamina*］而言，[5] 这种预设的功能倾向更为明显。在此，上方两声部的歌词均为延伸的附加段，以“称谢于主”［Deo gratias］的词句作结——这是弥撒经文中对“弥撒结束”或“让我们称颂主”的答句。就音乐结构视之，这首乐曲是一个四声部等节奏经文歌，并附带一个供三声部表演时替换的单个固定声部［solus tenor］。其原始的固定声部并无专属的歌词，其来源即使是素歌曲调，也无从得知。不过可以肯定的是：这

380

---

3. ***Iv*** No. 42; *Mass Music*, No. 22.

4. 贝塞勒［Besseler］在其为 ***Iv*** 编的索引中（AMW，第 7 卷，1925 年，第 189 页）中称该曲为经文歌。而该曲也出现在所谓《图尔内弥撒》的羔羊经之后，作为最后一个乐章而出现。

5. ***Iv*** No. 11; *Mass Music*, No. 73.

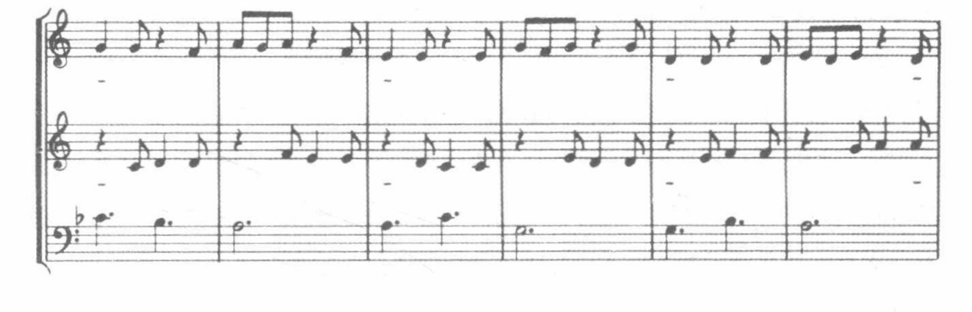
首经文歌和别的例证一道都属于十四世纪礼仪多声部音乐的范畴。

大多数经文歌式的弥撒乐章要比前述的两个例证更远离同时代的经文歌风格。如同之前已经提到的：素歌固定声部和等节奏结构很少见，两个上方声部通常都唱相同的歌词。较低声部的音符时值一般比上方声部要长大，但各声部都倾向于一道终止。这便使得弥撒乐章中的每个具体声部——相对于一首真正的经文歌——节奏变化性和独立性要弱一些。而固定声部的创作手法明显是为了适应歌词的特定配乐方式。一般而言，弥撒乐章采用分段结构，而非像经文歌那样更倾向于一气呵成的形态。慈悲经和羔羊经中的反复式文本很自然地会产生三段式的音乐结构，而圣哉经一般被至少分为两个乐段，第二个乐段从"赞美来者"[Benedictus qui venit]开始。而在这些乐章中几乎无一例外地，各乐段的各声部会以一个长音符上的终止式结束，后跟一个双小节线。在多数情况下，荣耀经和信经也会做类似的分段处理，只是不那么规整罢了。一种常见的方式是将两段经文分成三大乐段，外加一个"阿门"乐段。不过，这种分段的位置并不总是相同的，还有一些乐章会被分成更多更短小的乐段。381 在好几个荣耀经和信经中都出现的一个特殊的做法，是在乐章中的大乐段内部，插入几个一到二小节的无歌词插句，似乎起到音乐句读的作用。这样的插句通常只涉及两个声部，组合方式各异，在三声部的乐章中则必须包含一个上方声部，当然也可以同时包含第二和第三声部。这些插句有时被推测为是器乐演奏的，但也有可能只是由一个或多个上方声部将其作为短小的花唱过渡句来演唱。而更为长大的花唱段落一般会用来结束一些乐章中的大乐段（尤其是信经），而荣耀经和信经的"阿门"则通常是配以延伸性的花唱。许多这样的花唱段落中对分解旋律手法几乎过度的使用表明：约翰教皇的禁令是如何在转瞬之间就被忘却了（谱例 XVI-2）。

谱例 XVI-2：*Iv*，No.57 的信经第二段中的结束花唱[6]



6. *Mass Music*, No. 42.





歌曲风格

382

适宜于世俗歌曲的专属性多声部风格的产生，在很大程度上是纪尧姆 · 德 · 马肖在十四世纪上半叶的成就。在下一章中我们将会看到，马肖的叙事歌、回旋歌和维勒莱代表了这种风格的最终成熟，马肖所确立的三声部的完满布局在他 1377 年辞世后作为世俗歌曲的标准形式延续了一个多世纪。这种新风格的基本构成，是一个没有歌词的支撑性固定声部再加上一首独唱歌曲（*cantus*）。这种二声部的架构本身是可以独立存在的（有时也的确如此），但更常见的情形是在此基础上再添加一个没有歌词的固定对应声部，以增强独唱歌曲的伴奏声部的力量及和声丰满度。这种歌曲风格的新颖性，是其在《伊夫雷阿藏稿》的弥撒乐章中只出现了六次的原因。[7] 不过在产生于十四世纪后半期的文献中，它取代了经文歌风格成为

---

7. *Mass Music*, No. 6、8、27、28、47、50。Stäblein-Harder 将这些曲子定位为“迪斯康特风格”，不过它们似乎更适合被称为“歌曲（尚松或坎蒂莱那［cantinela］）风格”，以免和与之截然不同的英国迪斯康特风格相混淆（参见第二十章）。

礼仪多声音乐中最受欢迎的类型。

Iv 中世俗歌曲风格的六个弥撒乐章中有两个是慈悲经，只有其第一段的音乐被完整保留下来。二者都是简朴的歌唱声部加固定声部的二声部形式。另外四个乐章中，荣耀经和信经各二，都是标准的三声部配置。一个荣耀经乐章的配乐是持续连贯的，只有结尾处的“与圣灵一道”[Cum sancto spiritu...]和“阿门”[Amen]是独立分隔的段落。还有一个信经也是一气呵成，直到独立的“阿门”为止。在这两个乐章中，两个下方声部以我们在经文歌风格的乐章中已经观察到的一至二小节的插句作为歌词的句读。不过，这种在经文歌风格和联动风格的乐章中很常见的插句，在歌曲风格的乐章中却很罕见。在其他的荣耀经和信经中都没有发现此类插句，这些乐章被分成了若干小型乐段。这些乐段就像经文歌风格中较长的乐段一样，都以长音符上的强终止式作结，并以双小节线和别的段落区隔开来。是什么原因使多段式的荣耀经和信经成为歌曲风格中的典型乐章，很难说清。也许这种风格是被用于由一分为二的合唱队或两小组歌手执行的交替演唱。素歌的荣耀经通常以这种方式演唱，有时也适用于信经。因此，在风格允许的情况下，将这种交替歌唱实践引入多声部弥撒乐章也是顺理成章的。当时的合唱队规模很小，很难有效地分组来交替演唱经文歌风格中的两个声部或者联动式风格中的三到四个声部。歌曲风格中的单个声乐旋律则并不会造成此等困难。当然，我们无法确定，各种风格的弥撒乐章在十四世纪是如何被演绎的，实际的情况必定是千差万别的，受到特定时空环境中可用的音乐资源的制约。但可以确定的是，歌曲风格的乐章并未长期——如果一度曾经是的话——成为独唱歌手的保留音乐。到十四世纪中叶，世俗多声部独唱歌曲已经发展出了细腻繁复而高度花唱式的音乐风格，并且马上和令人震撼的节奏复杂性融汇在一起。而与此相反，在礼仪多声部音乐中的歌曲风格却保留了相当简朴的节奏特性和近乎音节式的配乐形态（“阿门”除外）。中等水平的合唱队基本上都能轻易胜任这一类乐章的演绎。合唱演绎的有记录的证据早在十五世纪就出现了，同时也清晰地表明，一种新型的交替或应答演唱形式已经出现（参见第十九章）。

383

联动式风格

联动式风格［*simultaneour style*］的概念有两层基本意涵：一是所有的声部都是声乐的；二是除了少数例外，所有声部都整齐一致地唱歌词。从后一个特点来看，各声部的节奏形态即使不是完全一样，也应该大致近似。这种上方声部和下方声部之间节奏差异性的缺失，正是这种风格区别于经文歌风格和歌曲风格的基本的音乐特点。在歌词较长的乐章（荣耀经和信经）中，各声部常常以点对点的形式统一运动，每个音节对应一个和弦。不过有时候在一个或多个声部中，由于打破了长音符时值的装饰音型的出现而增添了节奏变化性。各声部有时还会有短小的花唱，通常是在某个乐句的第一个或倒数第二个音节上。有些乐章内部不那么富于变化，而是更为忠实地坚持音节式或轻微装饰性的织体。[8] 如同在经文歌风格中那样，联动式风格的荣耀经和信经也可以是一气呵成的乐章，但更为常见的是划分为几个大段，再加上花唱的阿门段。如我们所见，在这两种风格中短小的无歌词插句都在各大段的内部造成了更小的结构单位。

花唱式乐章和混成风格

演唱方式—— 一个、两个或是全体声部一起演唱歌词——可以视为辨别礼仪多声部音乐的三种风格的基本标准。但我们必须记住：对歌词的不同设置方式产生了声部之间不同的节奏和音高关系，从而也造成了每种风格自身独特的音乐结构。在总是倾向于音节式配乐的荣耀经和信经中，音乐结构和演唱方式的极高的对应程度使判断其风格类型相对简单。而诸如慈悲经和圣哉经这样的花唱式乐章的风格则较难以确定。歌词的稀少甚至出现位置的不完整，都可能对某个声部是人声的还是器乐的发生疑问。音乐的织体结构也可能是模棱两可的，或者在不同风格之间变来变去。最后，在某些乐章中，歌词的位置和音乐结构还可能无法对应起来。这方面最

384

8. 例如，可比较 *Mass Music*, No. 53 和 54 的两个信经乐章。

明显的例子出现在 ***Iv*** 中的一个圣哉经乐章里（No.58）。[9] 所有的声部都唱歌词，但音乐的结构却像一首三声部经文歌，在以较长时值音符运动的固定声部之上是活泼的上方声部（谱例 XVI–3）。这首乐曲在众多风格属性存疑的弥撒乐章中具有典型性。对于这些乐章而言，通常是较低声部和预期的风格之间发生了冲突，从而产生这些声部究竟是人声的还是器乐的疑问。这种模棱两可性的存在暗示：如果不考虑其音乐结构，一个弥撒乐章可以用各种不同的人声和乐器组合形式（或者仅仅是人声）来加以演绎。可以证明这种高度易变的表演方式的事实是：一些乐章在出现于不同的手抄本时其歌词的位置是不一样的。另一个最为人知的例子是一首出现在三份文献（包括在 ***Iv***、***Apt*** 和《图尔内弥撒》中）中的联动式风格三声部的信经。而第四份文献在抄录同样的音乐时却只保留了最上方声部的歌词。[10] 尽管这一歌曲风格的版本显然是保留下来的四个版本中最老的，但却不能认为其一定代表了该作品的原始形态。在诸如此类的情况下，常常无法确定哪一个版本应该具有优先或权威性。但一般而言，应该是音乐结构的特征（而非歌词的摆放位置）能更好地体现作曲家的初衷。

谱例 XVI–3：各声部均带歌词的经文歌风格的圣哉经



385 # 弥撒套曲

大多数十四世纪的弥撒乐章是独立的篇章，没有证据表明它们的创作是为了

---

9. 前引书，No.64。
10. 这四个版本都刊载于：C. Van den Borren, *Missa Tornacensis*, CMM, 第 13 卷（AIM，1957 年），第 9–28 页。

构成一部完整的多声部常规弥撒套曲。伊夫雷阿和阿普特藏稿中都保存了大宗阿维尼翁礼拜仪式的曲目，这些曲目在编排上一般是偶然的，但似乎有按相同的歌词来分组（例如荣耀经、信经等）的倾向。没有一部手稿将构成完整弥撒的五个乐章作为一个整体来保存；事实上，《伊夫雷阿藏稿》中一个羔羊经的配乐也没有。我们已经注意到，马肖的《圣母弥撒》在十四世纪是唯一一部由一位作曲家完成的完整弥撒套曲。然而，这一时期存在的其他四部弥撒暗示了整部常规弥撒的多声部创作和表演正在逐渐成为一种可以被接受的实践。这四部弥撒根据其手稿发现的地点图尔内、图卢兹、巴塞罗那和索邦而得名。最后一部弥撒也以其被推测的产生地而被称为《贝藏松弥撒》[Mass of Besançon]。[11] 后来的学者对这一起源问题有过争论，大多接受《索邦弥撒》的名称，以和其他三部弥撒的命名方式相一致。我们不要忽略：一部手抄本的现今保存地既不一定是手稿的产生地，也不一定是手稿中内容的来源地。而无论这四部弥撒究竟源于何处，它们都被证实和保存在伊夫雷阿与阿普特手抄本中的阿维尼翁曲目存在某种联系。但这几部弥撒相互之间却有着这样那样的差异。对每一部弥撒的简要描述将使十四世纪礼仪多声部音乐的图景更为完善。

《图尔内弥撒》[Mass of Tournai]

图尔内大教堂图书馆里保存着一部被认为是最早的多声部弥撒的手稿。它由常规弥撒的五个乐章和一个紧随其后的经文歌式的散席组成。另有一个圣哉经和一个慈悲经是由稍后的人所加上的，但它们与原来的弥撒套曲并无任何联系。这个慈悲经是三声部的联动式风格，但圣哉经却是单声部的，只是在每一次和散那 [*Osanna*] 结尾处的“在最高处”[in excelsis] 一词上有一个三声部的段落。[12] 图尔内手稿的其余部分是五个来源于素歌曲目的部分。这些部分都是以片断的面貌

11. J. Chailley, “La Messe de Besançon et un compositeur inconnu du XIVe siècle: Lambelet ”, AnM，第 2 卷（1954 年），第 93-103 页。

12. 这两个乐章是 *Mass Music* 中的 No.17 和 62。完整的弥撒亦见于 Schrade，PM，第 1 卷和前面脚注 10 中提到的 Van den Borren 的版本。

出现的，其内部及其与多声部弥撒之间没有联系。

386 这些音乐内容的奇特性质，表明《图尔内弥撒》是被作为一个整体来抄写的，目的是提供一个完整的多声部常规弥撒套曲。但这也同样表明，这部弥撒不是作为一个整体被创作的。其中，慈悲经、圣哉经和羔羊经运用了弗朗哥记谱法的长音符和短音符，并使用了以节奏模式为基础的点对点的对位，这说明这些乐章有可能是出自十三世纪晚期音乐家的手笔（谱例 XVI–4）。而其余的三个乐章则采用了更为自由的节奏形态和"新艺术"的革新的记谱法，这一点在荣耀经中格外明显（谱例 XVI–5）。这个乐章运用到了维特里的技术法则，因此其产生日期不可能早于十四世纪中期。即便是放在这一时期，这一乐章中偶然出现的终止时的平行三和弦的第一转位也是相当激进的用法（谱例 XVI–5b）。从其风格的多样性来看，图尔内弥撒的创作跨度几近五十年。有关这部弥撒不是被作为整体来构思的进一步证据在于：它有两个乐章还出现于其他的手稿中。信经是广为人知的，因为它被发现有着别的三处来源，包括藏于《阿普特藏稿》中的阿维尼翁曲目。与此类似，较晚期的《伊夫雷阿藏稿》中可以发现其中的散席经文歌。以上证据都表明《图尔内弥撒》是一部许多原先独立乐章的汇编，它们共同构成了一套可供演唱的完整常规弥撒。然而，从乐章的选择上可以看出，弥撒的选编者在某种程度上达到了艺术性与风格的统一。这表现在：所有乐章都是三声部的织体；除了最后的经文歌之外，所有乐章都是联动式风格的。当然这一统一性只停留在表面上，不能掩盖各乐章之间本已存在的具体风格上的对立与矛盾（如谱例 XVI–4 和 5 所示的慈悲经和荣耀经之间的差异）。这部弥撒作为一个整体表明了另一情形：相同的演绎方式可能被相当广泛地运用于不同结构的音乐中。

谱例 XVI–4：《图尔内弥撒》，*Kyrie I*



谱例 XVI-5：《图尔内弥撒》，荣耀经


a. 第 1—7 小节



b. 第 43—45 小节



《图卢兹弥撒》［Mass of Tulouse］

387

图卢兹弥撒被用一种相当奇怪的方式保存下来，以致使人质疑其是否是一部完整的多声部常规弥撒。图卢兹省立图书馆拥有一大宗专用于记录弥撒中所用的歌词与素歌的手抄本。这一弥撒用书的定年为十四世纪上半叶，但在相当晚的时候——大约 1400 年左右——有人增入了构成《图卢兹弥撒》的多声部乐章。这些

乐章被誊抄在手稿的空白处，而且只有圣哉经和羔羊经被连在一起。在羔羊经之后，可以发现这样的题记 “motetus super *Ite missa est*” [“散席” 上的经文歌]，这表明誊抄者正在抄写一部完整的弥撒。然而，这里却找不到任何荣耀经的痕迹；并且信经的全部内容只是从 “钉十字架” [*Crucifixus*] 到经文结束的固定声部。这些片断却足够用来证明它的原型是一首众人皆知的作为一个独立乐章出现于 ***Iv*** 和 ***Apt*** 中的信经，同时，它还是《巴塞罗那弥撒》中的一个部分。《图卢兹弥撒》中只有羔羊经这个部分可以和阿维尼翁的曲目建立起联系，同样，它现在也以片断的形式出现于西班牙西北部的赫罗纳 [Gerona] 大教堂的档案中。该手稿残件的其余三个弥撒乐章中，慈悲经及一个慈悲经附加段也分别在 ***Iv*** 和 ***Apt*** 中可以找到。也就是说，这部图卢兹弥撒由四个乐章构成——慈悲经、圣哉经、羔羊经和散席，外加一个可以从别的文献中复原出的信经。[13] 为什么弥撒套曲的抄写者没有完成信经并提供一个荣耀经不得而知。也许这部多声部弥撒就像某些素歌弥撒一样，本身并不包含这两个部分的配乐。

388

虽然在年代和风格上各异，图尔内和图卢兹的弥撒在两个重要的方面却有着一致，即二者都是由若干独立的乐章汇编而成的；都通过选择声部数量相同的乐章达到了某种程度的统一性。但是，图卢兹弥撒却不是联动式风格，而是歌曲风格的。事实上，未完成的信经和被错命名为经文歌的散席都只有一个声部是配有歌词的，其下方则是没有歌词的固定声部和固定对应声部。其命名很可能反映了这种经文歌的传统，而其中一个声部的歌词文本—— “我们赞美耶稣基督” [*Laudemus Jesum Christum*] ——以 “称谢” [*gratias*，散席中的词句] 作结的事实，使其也可以被视为一首附加段。甚至可以怀疑，抄写者或汇编者是否为了造成各乐章声部数量的一致性，而有意取消了本来存在的四声部经文歌中的第三声部。弥撒中的圣哉经也同样暗示着这种改编的可能。其中，固定对应声部与歌唱声部处于同一音域，并使用相同的节奏和旋律音型，下方则是一个长音符的固定声部（谱例 XVI-6）。仅仅是由于固定对应声部歌词的缺失，

13. 在 PM 第 1 卷中，Schrade 只刊载了《图卢兹弥撒》的四个完整的乐章，而其信经被包括在了《巴塞罗那弥撒》中。Harder 在 “Die Messe von Toulouse” MD 第 7 卷，1953 年，第 119 页起）中收录了一个来自 ***Iv*** 的信经的译本。在 *Mass Music*（No. 47）中，该信经的译本来自 ***Apt***。《图卢兹弥撒》的其他乐章在该本中为 No. 5、58、67、74。

才没有将其归入三声部经文歌的风格。[14] 在其他乐章中，固定对应声部的音域要比歌唱声部低，有时在节奏上不如歌唱声部活跃，尽管这两个声部常以断续歌的手法联系在一起。无论圣哉经的原始形式如何，它都再次表明对高度花唱式风格进行分类的难度。在带有附加段“无限仁慈之王”（*Rex immense pietatis*）的羔羊经中，短时值音符上的音节式的配乐使歌唱声部和别的较低声部截然不同。在此，歌曲风格是断不会错的，这一风格也出现在结束整部弥撒的“经文歌”和信经中。

389

谱例 XVI-6：《图卢兹弥撒》，圣哉经，第 1—6 小节



《巴塞罗那弥撒》［Mass of Barcelona］

《巴塞罗那弥撒》在好几个重要方面不同于图尔内和图卢兹的弥撒。首先，它所在的手稿文献和素歌没有关联；相反，这部弥撒的五个乐章（没有经文歌式的散席）首尾连续地出现在一部小型手抄本的开头处，随后是两首拉丁语经文歌，以及两个别的弥撒乐章——一个匿名的附加段式的慈悲经和某个“佩利索”［Peliso］名下的荣耀经。从手抄本和装帧的品质上看，这部包含上述作品的十二对开本页面必定只是十四世纪晚期一部大型多声部集本的第一部分。但是，即便就被保存下来的部分而言，也足可以断定这些曲目与阿维尼翁的关系要比图尔内和图卢兹更密切。[15]

---

14. 在 *Mass Music* 中，该乐章（No. 58）和其他经文歌风格的圣哉经配乐放在一起。
15. 参见：*Mass Music*，批评性文论，第 98 页。

我们还记得，图尔内和图卢兹弥撒的选编者在选择既有的弥撒乐章时达到了某种程度的内在一致，这些乐章要么本身具有、要么被削减成相同的声部排列形式：图尔内的三声部联动式或图卢兹的三声部歌曲式。而在《巴塞罗那弥撒》中，决定如何选取弥撒乐章的原则是完全不同的。《巴塞罗那弥撒》的各乐章不是建立在尽可能相同的风格之上，而是每一乐章都拥有各自不同的人声和器乐声部的组合方式。[16] 其中，慈悲经是联动式风格的短小配乐，在音乐结构和指示的演唱方法之间有明显的对应性。在大多数时候，三个声部同时运动，其节奏如果不是一致的也是相似的。*Christe* 中有一个相对独立的固定对应声部给织体增加了多样性，正如 *Kyrie II* 中运用一个三音音型的模仿所产生的效果。

390

谱例 XVI-7：《巴塞罗那弥撒》，*Kyrie II*





在《阿普特藏稿》中，荣耀经和信经都是歌曲风格的，都有着节奏近似、音域相同的固定声部和固定声部对应声部来支撑歌唱声部。而在《巴塞罗那弥撒》中，

16. 这部弥撒作为一个整体刊载于 Schrade，PM，第 1 卷，第 139–164 页。在 *Mass Music* 中是 No.19、25、47、56、72。

荣耀经却有着截然不同的固定对应声部，它和歌唱声部音域相同，而且使用了歌唱声部的某些节奏特征。[17] 这种音乐结构更像是一首三声部的经文歌，或一首用没有歌词的第三声部取代固定对应声部的世俗歌曲（参见第十七章）。无论这是否出自力图造成对比效果的精心设计，但它确实将荣耀经和在信经中更常见的歌曲风格区别开来。而圣哉经和羔羊经以另一种不同的手法构成了第二对风格上彼此关联的乐章，尽管彼此非常不同。圣哉经的两个释义附加段［paraphrase-tropes］使其乍看起来像一般的经文歌，所有三个声部都是严格等节奏的，一个十九小节的节奏型陈述了六次。而仔细端详其构成就会发现，那个像是经文歌声部的其实是固定声部。它是三声部中音区最低的，和歌唱声部构成了作品二声部的基本构架。没有歌词的第三声部在固定声部或歌唱声部休止时填充了这个构架，但有时它又扮演了固定声部的对应声部的角色——这也正是手抄本中给予其的名称。就形式而言，圣哉经是一首等节奏经文歌，但其人声和器乐声部的分配手法则属于最先出现在十四世纪晚期意大利世俗歌曲中的那一种类型（参见第十八章）。羔羊经与之相似，其中固定声部和歌唱声部也都有歌词。然而羔羊经却有着两个没有歌词的固定对应声部，较高的那个处在歌唱声部的音域内，较低的则处在固定声部的音域内。[18] 这样一来所造成的不同于一般四声部经文歌的织体，不仅表现在同时拥有一个人声固定声部和歌唱声部，而且表现在所有四声部节奏的相似性上。并且，每一声部对于音乐结构而言都是必不可少的，如果去除其中任意一个，就会损害和声与节奏组织的完整性。在羔羊经中，四声部音响丰满度的显著增长不仅为《巴塞罗那弥撒》提供了一个情绪的高点，究其风格与结构而论，这种多声部效果预示了十五世纪的新动向，包括将要在本书最后章节讨论的一种国际性音乐风格的产生。可以肯定，整部弥撒被编成的目的，在于保存当时通用的各种风格：从联动式风格、世俗歌曲风格直到世纪末新近出现的混合风格。在此意义上，《巴塞罗那弥撒》在早期的所有弥撒乐章汇编中是最不同寻常和最具历史意味的。

391

17. *Mass Music* No.25 中给出了两个固定对应声部，外加来自另一个巴塞罗那残篇中的荣耀经的第三个固定对应声部。

18. *Mass Music* No.72 给较高的那个固定对应声部添加了歌词。

音乐上相互联系的弥撒乐章和《索邦弥撒》

大多数十四世纪的弥撒乐章明显是作为独立篇章被创作的，在此过程中作曲者并未考虑要在常规弥撒的不同部分中建立某种联系。事实上，不仅《巴塞罗那弥撒》中各个乐章风格的对立与这一弥撒套曲音乐整体性的理想背道而驰；就连《图尔内弥撒》和《图卢兹弥撒》中各部分表面上的一致性，与其说出自某种深思熟虑，倒莫如说是体现了在圣礼过程中维持前后一致的表演方式的愿望或需要。

然而在《索邦弥撒》中，羔羊经从慈悲经和圣哉经中引用了某些素材，这表明了一种试图将整个弥撒造成某种程度上的统一体的愿望。而这还并非《索邦弥撒》唯一的特质。依据"慈悲经当中的一个签名式"，这部弥撒被归于某位约翰内斯 · 朗布勒提［Johannes Lambuleti］的名下。[19] 这位"朗布勒提"是否就是全部乐章（甚或只是慈悲经）的作曲者或编辑者，尚有存疑。如果这部弥撒确是他的作品，他便是继马肖之后第二位创作了完整的多声部常规弥撒套曲的十四世纪音乐家了。

392

从现在眼光看，《索邦弥撒》缺一个信经，但却用一个二声部的《让我们称颂主》［*Benedicamus Domino*］作为殿后的第五乐章。除此之外，每个乐章在某种程度上都是未完成的，但保留下的部分完全可以证明它们都从别的素材中撷取了一部分音乐材料，尤其是《伊夫雷阿藏稿》中的较老的阿维尼翁曲目。这种从业已存在的多声部音乐中借用素材的行径不是没有先例，而一些和《索邦弥撒》相同或相似的素材又出现在别的弥撒乐章里。我们可以把《索邦弥撒》视为作曲家运用借来的素材构造相互联系但并不相同的弥撒乐章的范例。

慈悲经是经文歌风格的，朗布勒提在 ***Iv*** 中找了一个二声部慈悲经的固定声部，[20] 为它加了两个上方声部，而这两个声部与其素材来源中的歌唱声部全不相同。这两首慈悲经都是附加段式的，但歌词不同，位置也有奇怪的差异。伊夫雷阿

---

19. 夏伊勒［J. Chailley］在前面脚注 11 所引的那篇文献中最早描述了这部弥撒（并附有手抄本影印本和部分现代译谱）。其完整的各乐章见于 *Mass Music* 中的 No. 3、36、63、70、75。

20. *Mass Music*，No. 6.

慈悲经所配唱的是附加段《太阳正义》[*Sol justicie*] 的头三个诗节，由此构成了 Kyrie I（Christe、Kyrie II 和 III 在 ***Iv*** 的三个复制本中不是被省略就是无法辨识。）[21] 而《索邦弥撒》的慈悲经的歌词，则是一首众人皆知的九个诗节的附加段《上帝造物主》[*Kyrie Rex genitor*]。因而很可能《索邦弥撒》的慈悲经最初有一个由规模长大得多的四个段落组成的慈悲经——Kyrie I、Christe、Kyrie II 和 Kyrie III，而现在只有最后一段留存下来。

联动式风格的荣耀经同样是三声部的，而其不完整的是结尾而非开头。全部上方声部被保存了下来（共一百三十二小节），但固定声部在二十九小节后、中间声部在五十五小节后则缺失了。这个乐章开始时几乎完全地引用了 ***Iv*** 中一个信经乐章的头两小节（谱例 XVI-8）。随后，这两个乐章就各不相同了，而宣称其中一个乐章是对另一个的"戏仿"的观点，其实只是基于二者之间的不多而零散的相似点（这种相似性其实可以在任何两个采用相同的节拍和调式的乐章之间发现）。[22]

索邦荣耀经和伊夫雷阿信经开头几小节的一致性必定是出于故意的安排，但这也是能够在二者间建立起明确关联的唯一之处。但不管怎样，这一关联似可以让我们推测：《索邦弥撒》中曾包含过这首伊夫雷阿信经。

虽然《索邦弥撒》的圣哉经只有片段保存下来，但它无疑源自某个伊夫雷阿圣哉经乐章，而后者也是现藏于康布雷省立图书馆的一部手抄本中的羔羊经的翻版。[23] 这三者间的关系又是错综复杂的，但它们被创作的先后顺序是不会搞错的。在索邦圣哉经中，对伊夫雷阿圣哉经的逐句引用也包含了被这一"中介乐章"加诸康布雷羔羊经中的一个引子的某些部分。在这些引用部分中，我们还零星地发现了一些来自伊夫雷阿圣哉经的有不同程度变化的段落，同时也有一些片段明显是全新的。

393

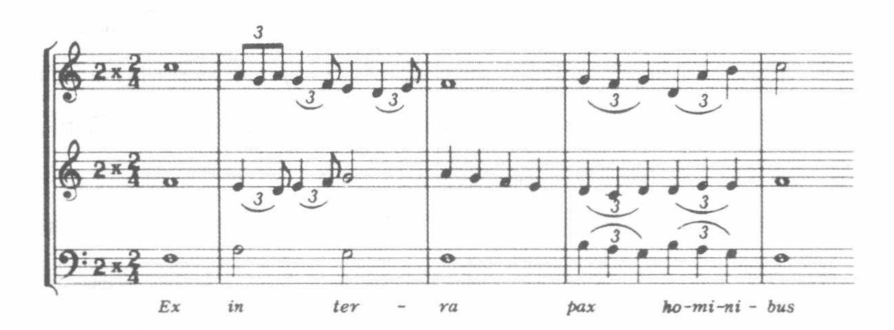
21. 参见：*Mass Music*，评注文本 [Critical Text]，第 26 页。

22. 前引书，第 48、54 和 90 页，及注释 176。

23. 伊夫雷阿圣哉经见 *Mass Music*，No. 66；羔羊经见 *Mass Music*，No. 71。

谱例 XVI-8：索邦荣耀经和伊夫雷阿信经的开头部分

索邦荣耀经



伊夫雷阿信经第 48 号（*Mass Music*，No.43）



《索邦弥撒》的羔羊经只有两个声部保存下来，但在 Agnus I 中，它们和圣哉经第 1—12 小节的某个声部搭配得天衣无缝。[24] 复原后可知，这是对伊夫雷阿圣哉经头四小节的逐字逐句引用。这样我们就可以确定，《索邦弥撒》的圣哉经和羔羊经的原型都是三声部作品，而在羔羊经中残存下来的是其最上方声部和固定声部。Aguns II 和《索邦弥撒》中现存的任何部分都不相关联，但慈悲经的两个外声部和 Agnus III 只有轻微的不同。很可能 Agnus II 也引用了先前存在的素材，而且可能就是慈悲经中现已遗失的部分。

394 在羔羊经之后，一个二声部的《让我们称颂主》似乎是结束了《索邦弥撒》。但这个部分是否能真正胜任这一功能则有些疑问。一般来说，以这一经文替代散席只能是在不唱荣耀经的情况下，而且这一部分配乐的风格与弥撒的其他部分也

24. 这三个声部均见于前引书，No. 63。

不相协调。这个部分的上方声部是被移高四度的广为人知的素歌 *Benedicamus II*（LU，第 124 页）。在这个旋律的基础上，另一个声部向几乎完全相反的方向运动，只使用两种时值的音符（长音符和短音符）并和上声部保持严格的点对点的多声部形态。超过三分之二的音程是完全协和的——同度、五度和八度，其余则是三度和六度。就实际效果而言，这首《让我们称颂主》很像阿弗里根的约翰［John of Afflighem］——很可能是即兴产生而非被预先写定的——在许多更为复杂华丽的多声技术出现之后，仍然一直被运用着。

《索邦弥撒》一直被同时视为仿作技术的早期例证和统一的弥撒套曲的先驱，但这两种断言都需要加以限定。十六世纪的仿作弥撒曲［parody Mass］是从业已存在的多声部作品——经文歌、尚松或牧歌中——借用音乐素材以使各乐章获得整体感。作曲家在对这些基本素材加以改编扩展来适应不同礼仪文本的形式需求时展示其天才和意匠。而十四世纪作曲家对音乐材料的借用却是为了不同的目的，其简朴的形式不过是用旧曲填新词这一中世纪普遍实践的又一个例子。事实上,《索邦弥撒》中的 Agnus I 和 Agnus II 只不过是换词歌而已；其圣哉经中对于借用材料的更为细腻的再处理倒是在某种程度上更接近后来的仿作技术。但十六世纪最具普遍性的实践在十四世纪却是极其匮乏的，而在这两个时代之间并无持续性发展的证据，或者说并不具备任何历时性的关联。

对于《索邦弥撒》的音乐整体性的考查也可以得出同样的结论。五个乐章——如果将《让我们称颂主》算在内的话——中的四个都有素材在一定程度上来自其他文献，而这些文献之间是毫无关联的。因此，尽管《索邦弥撒》是由改编曲而非现成乐章来组成，但它本质上仍属汇编性质，而不是一个被创作的音乐整体。只有羔羊经通过引用圣哉经和慈悲经中的材料造成了一小节的整体性，而这也不意味着慈悲经和圣哉经本身是相互联系的。事实上，羔羊经以一种几乎一目了然的方式所强调的与其说是整体性，倒不如说是差异性。其三个段落分属不同的调式，或者至少可以说是结束在不同的音上（**G**、**D**、**C**）；而 Agnus II 的三分性节拍则与二分性节拍的前后两个段落形成了对比。即便相对于整部弥撒更富于统一感，羔羊经也只是一些毫不相干的材料的混成品，其素材的统一效果在很大程度上被创作技巧的整体感的缺失所抵消。遗憾的是，我们无法获知：当年完整的弥撒是否会比现存的残缺形态显示出更多的内在联系。不过看来这位朗布勒提——

395

如果他确实是唯一的编排整理者的话——并没有对他的弥撒的音乐统一性给予太多的关切。正如我们在下一章中所要看到的，即使是在十四世纪唯一一部由单个作曲家纪尧姆·德·马肖完成的原创性弥撒作品中，音高、旋律或风格的统一性也未曾被发现。发展出使弥撒套曲具有音乐整体性的观念和技法的任务，要留待下一个世纪的作曲家来完成——而这正是文艺复兴多声部合唱音乐的辉煌成就。

第十七章
纪尧姆·德·马肖

像菲利普·德·维特里这样创立了“新艺术”节拍法则和等节奏经文歌结构原则的重要人物，却要站在他的同时代人、比他年轻而又多产的纪尧姆·德·马肖的阴影之下。他们之间的地位差别，很大一部分取决于各自的兴趣和偏好。然而在某种程度上，这种差别也反映了他们表面相似、实际大相径庭的生活境遇。因此，在我们审视十四世纪最伟大的法语诗人和作曲家的音乐创作之前，有必要回顾一下维特里和马肖的人生经历。 396

两位作曲家都来自于法国的香槟省。根据菲利普自己的说法，他于1291年10月31日出生于维特里（同名的村庄还有约五个）。马肖的出生日期通常被认为是在1300年左右。[1] 二人幼年和青年时期的经历都已不可考。关于维特里生平的记载，始于1323年他任教堂司铎，从夏尔四世在位期间（1322—1328）直至1351年他都为法国王室效力。作为一个尽职尽责和可信的王室官员，他曾两次作为外交使节前往阿维尼翁教廷，在那里他与彼特拉克成了朋友。这位意大利诗人曾在两封给菲利普的信中称赞他是音乐家、诗人和具有强烈求知精神的人。1351年，可能由于法国国王和罗马教皇均认可他的服务和勋劳，菲利普被克莱芒六世任命为漠城［Meaux］主教（菲利普的经文歌《彼得·克莱芒–送葬》即为这位教皇而作，详见第393页）。他居此高位直至于1361年6月9日逝世。

1. 阿·马夏贝［A. Machabey］在他的两卷本研究著作《纪尧姆·德·马肖尔特》［*Guillaume de Machault*］中（巴黎，1955年），采用香槟地区的这一小城的现代拼法“马肖尔特”作为纪尧姆的姓氏。但这种想要改变已经被文学和音乐史家长期接受的拼法的尝试一般是不成功的。

397

有多少菲利普·德·维特里诗歌和音乐已经遗失了还未可知，我们也不能确定他在当时的声誉有多少是基于其社会地位或个人品行而来的。当然，他在经文歌方面的贡献表明他并非浪得虚名，但奇怪的是，如此重要且受人尊敬的人物的作品却没有更多被保留下来。同样令人感到奇怪的是，有将近一半的经文歌以及他的理论论著都是菲利普三十岁左右完成的。[2] 因此不免会得出这样的结论：在菲利普人生的后四十年中，诗歌和音乐创作似乎并未占据主要位置。

相比前者，纪尧姆·德·马肖的情形则有很大不同。他同样也作为一位君王——卢森堡公爵兼波希米亚国王约翰——的手下始见于史册；也在教堂走完了自己的人生之路——他在兰斯大教堂担任司铎，但其职位没有菲利普那么显赫。除去这些相似之处，他们二人的活动和兴趣几乎无一相同。纵观马肖的一生，他始终是一位实践的音乐家和一位多产的诗人，并且监督了几部自己作品集的手抄本的制作。

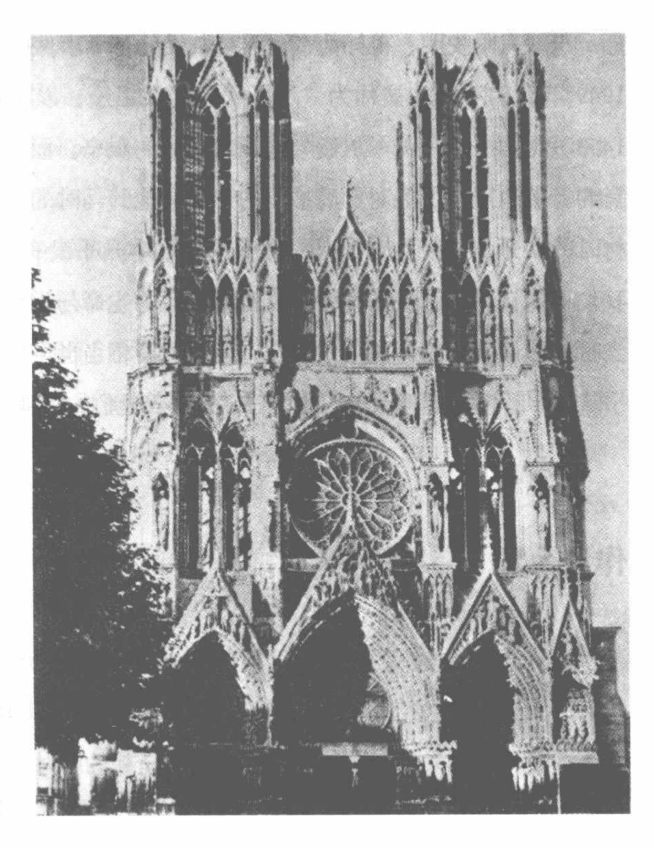
马肖事迹的文献记载可追溯到1330年代教皇颁布的一系列诏书，其中称他为波希米亚的约翰的“牧师、书记以及家臣”。在约翰国王的要求下，这些教皇诏书授予马肖许多教廷封赏，并许诺他一有空缺即可升补的圣职。通过这种中世纪惯常的做法，教皇试图获得一些强大贵族的忠心和支持；而贵族们也发现，这是一个可以为他们的门人提供额外经济收入和未来仕途保障的方便途径。在这些诏书中最重要的一份里，教皇本笃十二世任命马肖为兰斯教堂司铎（仍是候补），并允许他同时保留圣昆廷教堂［St. Quentin］的一个司铎职位和一个阿拉斯教区的本堂牧师职位。此诏书中说，马肖在约翰国王宫廷中度过了十二年，由此可知他大约从1323年开始为国王服务。1337年1月，兰斯大教堂司铎职位空缺，马肖得以上任，但之后一段时间他仍继续效力于国王。由于要为国王服务，马肖并未被要求必须在兰斯居留，不过在1340年时他好像在兰斯置办了一处住宅。从那时起直到约翰去世的1346年，马肖很可能待在兰斯随时等待国王的召见，也可能有时会去国王那里做短暂的会面。

兰斯教堂七十二名司铎身上的责任和约束远远说不上繁多，尽管1350年前后有规定限制他们不能留长发。他们的主要任务是在日课中唱诵，每一个司铎需要

2. 《福韦尔传奇》（1316年）中有被施拉德归于维特里名下的十四首经文歌中的五首，还有三首（第6、9、10号）在《新艺术》论文中（约1320年）中被提到过。

在一年之中参与最低数量的弥撒祭祀。完成这些任务后他们会得到一份定期的俸禄，另外，每人还将根据其所参与的每一次圣事获得额外的津贴。除此以外，他们的俸禄还包括按天或按期分配的实物，包括面包、葡萄酒、蔬菜和木柴。这些司铎不需要承担本堂神甫的职责，马肖好像最多也只是一个削发的教士。此外，他没有住在修道院而是拥有自己的宅邸，后来他兄弟让·德·马肖搬过去与他同住，后者在效力于约翰国王之后也成为一名兰斯教堂的司铎。按道理来说司铎应该一直常驻教堂，不过马肖拥有的国王书记这一身份使他可以出于国王的意愿——或者这也是他自己的意愿——经常离开所属教区。国王逝世后，由于他和其他上层贵族的关系，马肖仍有离开旅行的自由，这让他获益良多。 398

有关马肖与他后来的主君们的真实关系存在某些疑点，我们大部分的信息来自于马肖的诗歌，而不是官方的记录，因此他如何“服事”新主我们无从得知。但我们知道，首先与马肖有联系的是约翰国王的女儿卢森堡的波内 [Bonne of Luxembourg]（她嫁给了法兰西国王腓力六世之子让二世）。在公主于 1349 年去



马肖常年担任司铎的兰斯大教堂



马肖坐在书桌前的肖像（来自一份十五世纪的手抄本，摩尔根图书馆藏）

世后，马肖找到了一个新的资助者纳瓦拉王夏尔——后者因为觊觎法兰西王位在历史上被称为“恶人夏尔”。显然马肖并没有卷入夏尔里通英国反对法国王室的阴谋。相反，他左右逢源，与双方均保持着良好的关系，在夏尔倒台后他又服务于法王夏尔五世（1364—1380 年在位）和他的弟弟贝里公爵让。

399

马肖的诗歌除了透露出许多他与王室赞助人的交往信息，也包含了许多他本人以及他在兰斯生活的细节。例如，从他的诗歌中我们可以得知他所患的疾病——痛风与一只眼失明；得知他在更具公共性的不幸事件中的个人经历，例如 1348—1949 年肆虐欧洲的被称为“黑死病”的大瘟疫；以及在英法百年战争（1337—1453）的第一阶段英军入侵与包围兰斯时的艰辛。而从更为乐观的视角出发，马肖的诗歌也展示了他对驯鹰捕猎的热衷、他骑马时的喜悦以及置身美丽的法国乡村时的快乐。令人惊奇的是，马肖的诗歌中几乎没有谈及他和教会有关的活动。我们只能认为，这些宗教活动仅占据了他的生命与思想的一小部分。相反，作为当时法国最著名的诗人与作曲家，马肖过着相当世俗化的生活。在一生中，他几乎从无中断地享受着国王们的信任并分享着他们的乐趣。

作品全览

马肖作品的最完整和最可靠的一份手抄本在开始处有如下题记：“此为 G. 德 · 马肖亲定之作品顺序。”依照出现在这份文献中的作品情况列出的清单，将在按照马肖本人的意愿展示其创作成果全貌的同时，也展示音乐作品在其全部

作品中的位置（表 14）。[3] 在留存下来的马肖的全部作品中，只有五首不见于这份抄本（这些篇什很可能是他最晚期的音乐作品）。除了少数例外，其他马肖作品的手抄本基本上都是按照这一顺序编排作品的，因此我们有理由认为该抄本是由其本人直接或间接监修而成。

表 14：见于手抄本 *Paris*，*Bibl. Nat.*，*f. fr. 1584* 中马肖作品的排序 400

诗歌作品

［作品名称 · 创作时间］	［手抄本中的对开本页面位置，v 指页面反面］
1.《序言》［*prologue*］（1371 年？）	在抄本开头的六个未编号页面中的四页上
2.《果园之歌》［*Le Dit du Vergier*］	fol.1
3.《波希米亚王的裁断》［*Le Jugement di Roi de Behaigne*］（1346 年前）	fol.9v
4.《纳瓦拉王的裁断》［*Le Jugement di Roi de Navarre*］（1349 年）	fol.22v
5.《命运的慰藉》［*Remède de Fortune*］（1342—1349 年？）	fol.49v
6.《里昂之歌》［*Dit du Lyon*］（1342 年）	fol.80v
7.《阿莱里昂之歌》［*Dit de la l'Alerion*］（1349 年前）	fol.96v
8.《朋友的慰藉》［*Confort d'Ami*］（1357 年）	fol.127
9.《爱之喷泉之歌》［*Dit de la Fonteinne Amoureuse*］（约 1361 年）	fol.154
10.《竖琴之歌》［*Dit de la Harpe*］	fol.174
11.《群芳咏》［*La Louange des Dames*］（二百六十八首抒情诗）	fol.177v
12.《雏菊之歌》［*Dit de la Marguerite*］	fol.213v
13.《怨歌集》［*Les Complaintes*］（八首文本）	fol.214v
14.《真言集》［*Livre du Voir Dit*］（约 1365 年）	fol.221
15.《亚历山大里亚的夺取》［*La Prise d'Alexandrie*］（不早于 1369 年）	fol.309
16.《玫瑰之歌》［*Dit de la Rose*］	fol.365v
17.《我的夫人给我的恩惠》［*les biens que ma dame me fait*］	fol.366

3. 表 14 和本章中的音乐作品的编号为施拉德在 PM 第 2 卷和第 3 卷中所用的。路德维希对于行吟曲和维勒莱的编号与此不同，因为他将没有配乐的诗作也纳入序列之中。在 16 号回旋歌在任何文献中都没有配乐（见后文的脚注 33）。

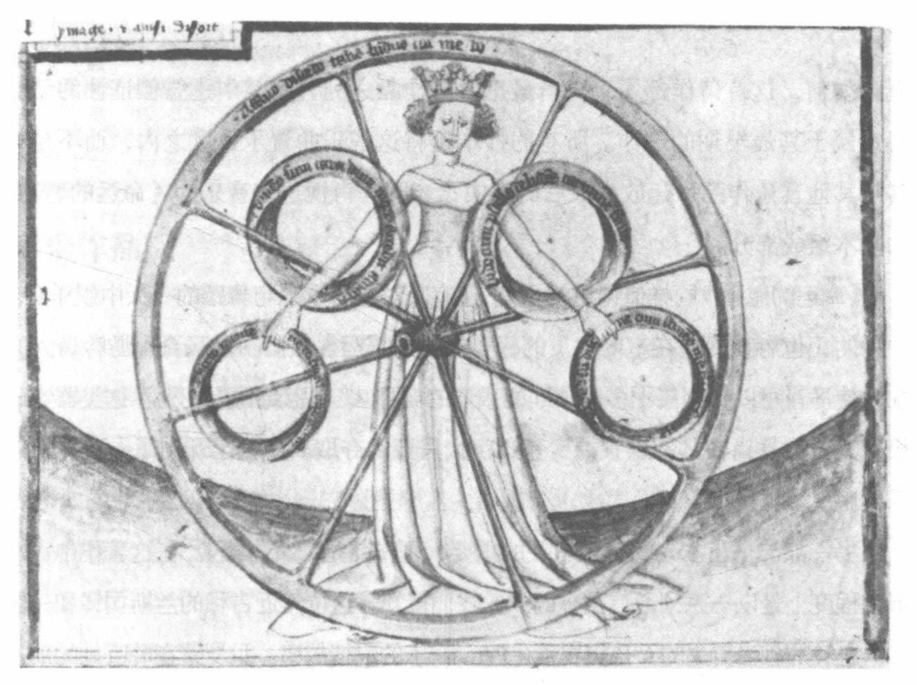
音乐作品

18. 行吟曲（二十二首，其中六首无配乐；17 和 18 号佚）	fol.367
19. 经文歌（二十三首）	fol.414v
20. 弥撒	fol.438v
21.《大卫断续歌》[*Hocket David*]	fol.451v
22. 叙事歌（三十八首；39 号和 40 号佚）	fol.454
23. 回旋歌（十九首；16 号和 21 号佚）	fol.475
24. 维勒莱（三十八首，其中六首无配乐）	fol.482-494v

在编辑作品合集时，马肖看来是将较长篇的诗作按照创作时间的大致先后来排列，只有总结性的《序言》除外——其最终定本无疑是最后完成的。随后，他将其音乐作品依照体裁类型分组编辑。一般均推测，在各个体裁内部，各篇章也是大致按编年顺序出现的——对于不同手抄本的对比性研究在一定程度上证实了这一观点。总之，那些更为完整的马肖作品抄本通常会在为各组添加新作或被推测为更晚的作品之前，不断照录各组中的相同序列的作品。而对马肖音乐的定年的其他信息，还可以通过对作品风格以及音乐作品与能确切定年的诗歌之间的关系来考察推断。不过，即使是把这些因素都考虑在内，其结果还是不能尽如人意。[4] 只有相当少数量的曲目可以被精确地定年。而其他作品的确切创作日期均存在争议，必须容许相当程度的误差。例如，假定马肖的前十六首叙事歌都作于 1349 年马肖五十岁之前，就是缺乏说服力的。而将风格演化的分析和精确定年的作品联系在一起，会丰富我们有关定年的知识，但由此得出的结论仍然不是没有任何保留的。在一首能确切定年的作品中出现的新的风格要素，并不一定意味着它们在该作品中是首次被运用，或者说所有后来的作品都完全抛弃了旧的作曲方法。因为可以判定某一个类型中创作时间和先后顺序的专属风格，对于其他类型可能是几乎或完全无效的。因此，尽管定年的问题既有趣又重要，但在讨论马肖音乐作品的不同类型时只会偶尔提到。不过在进行这一讨论前，我们必须提到几部和他

401

4. 参见：G. Reaney，"Towards a Chronology of Machaut's Musical Works"，MD，21 卷（1967 年），第 87-96 页以及脚注 1、2 中的信息。



命运女神和她的转轮是中世纪文学艺术中一个始终不衰的主题（摘自摩尔根图书馆中的一份十五世纪手抄本）

的音乐作品有着这样或那样的重要关联的诗歌作品。

大约作于1371年的《序言》，就其完整的形式而言无疑是马肖的最后一部重要诗作。诗人在一百八十四个诗行和四首叙事诗的规模之中讨论了他的艺术原则，尽管这些叙事诗是没有配乐的，《序言》却比除《命运的慰藉》之外的其他诗作更具有音乐上的重要性。《命运的慰藉》是一篇典型的谈论爱情与命运的中世纪诗体形式的论文，马肖将这一主题置于一种生动而个人化恋爱事件的叙述之中。[5] 这种叙述为歌曲的插入提供了机会；但为了达到说教的目的，马肖具体展示了七种不同的抒情诗歌形式的风格、诗体结构和配乐形态。这里有四首歌曲是单声部的：一首行吟曲、一首维勒莱以及不那么常见的两种形式——怨歌［*complainte* ］和王家尚松［*chanson royal*］（详后文）。而三首多声部歌曲分别是回旋歌和两种形式的叙事歌。对于《命运的慰藉》的问世日期有很多争论，不过现在一般都认为它应该完成于1349年之前，甚至有可能早在1342年。 402

5. 马肖本人称其为“论文”［traitie］（4257行）。

无论如何，这首诗作都属于马肖最重要的作品之列，而其中这些例证性的乐曲必定属于其最早期的创作。所有的抄本都将这些乐曲置于诗歌之内，而不是将其与其他音乐作品一起放在最后的事实，表明马肖视这些音乐为《命运的慰藉》的基本组成部分。

《命运的慰藉》同样值得重视之处，还有其对包含歌唱与舞蹈的一天中娱乐（有户外的，也有晚餐后在室内的）的极为细腻的描写。在后一种场合，游吟诗人的加入使马肖可以提到三十多种不同的乐器的名称。[6] 中世纪诗人在列举这类器物时极有兴致，马肖在其叙事长诗《亚历山大里亚的夺取》中甚至开列了一个更长的乐器名单。[7]

另一部与马肖本人的音乐有关的重要大型作品是《真言集》。在这著作中——很大程度上是以一系列通信主导的——我们得知了这位年近古稀的兰斯司铎和一位二八之龄的相当冒失的女孩贝罗蕾［Peronne］的爱情故事。贝罗蕾在聆听她的朋友歌唱这位年老诗人的颂诗并阅读了后者的叙事诗和回旋诗后，爱上了这位诗人。而被这姑娘吸引的马肖回复了她的第一封来信，由此开始了一段持续三四年之久的交往（大约从 1362 年至 1365 年）。在这些年中，这两位“爱人”的相见之时寥寥无几，但他们却一直保持通信，在经历了一系列恋人们常有的争吵与和好之后，这恋情便无疾而终了。在此同时，马肖开始创作他的“贝罗蕾之书”《真言集》，共有九千多诗行和四十六封散文体的情书。除了给这些书信提供一个叙事性的背景外，诗歌还含有八首音乐作品—— 一首行吟曲、四首叙事歌和三首回旋歌，马肖将其寄给贝罗蕾，或者至少是收入了《真言集》中。在谈到一首已经遗失的回旋歌时（见：路德维希编的马肖全集，第二卷，第 56 页，第 31 封信），马肖说他很早之前就完成了歌词和旋律，只是而今加入了固定声部和固定对应声部——这是对他本人写作世俗歌曲的方式的有趣记录。除了一首回旋歌（第 4 号）可能是早期作品外，出现在《真言集》中的篇章似乎是为了作为马肖给贝罗蕾书信的结尾而创作的，因此其定年的精确性超出一般。在回旋歌《十七、五、三》［*Dix et sept*, *cinc*, *trese*］（第 17 号）中，

403

6. 3960–3998 行。见：路德维希［Ludwig］所编的《马肖全集》，第 1 卷，第 102 页。
7. M. L.des Mas Latrie（编订），第 1140–1177 行。这一段也收录于路德维希编的《马肖全集》，第 2 卷，第 53 页 *。

十分有趣的是歌词中数字代表了一个贝罗蕾名字的字谜。[8]

音乐作品

马肖本人所确立的作品类型与体裁的排序（见上表 14）似乎为我们讨论其音乐作品提供了最理想的组织架构。马肖为何这样排序尚不甚清楚，而其他的手抄本在排序上和 Paris，Bibl.Nat.，f.fr.1584 均存在一定的差异。不过，除了少数例外，大多数手抄本都以大致相同的顺序排定主要的音乐类型和其中的具体作品。这些作品向我们展示了马肖异常丰富的音乐成就。

行吟曲

正如我们已知的那样，在整个十三世纪，行吟曲都是特罗威尔们不断耕耘的领域（即便不是最受重视的体裁）。在《福韦尔传奇》的单声部世俗歌曲中，有不少于四首完整的行吟曲；而从这些较晚的范例中，马肖获得了自身创作的某些模板。由于行吟曲和过往传统的种种联系，也由于后来的作曲家们不再关注这一体裁，马肖的十九首行吟曲通常被认为是其音乐作品中最为保守的一类。这一论断自然不错，不过也不应忽视他的行吟曲无论在诗体还是音乐上与时俱进的发展。它们同样也代表着中世纪歌曲的一个顶峰，作为旋律构造的典范无疑值得详加分析。因此我们将针对其中一般性的特征和更为个性化的特点加以描述。

行吟曲的诗体和音乐结构

马肖在处理作为诗体的行吟曲时，独具匠心地将之前的手法系统化，以使

---

8. 当时的字母表中没有 *j*，因而数字 17、5、3、14 和 15 就分别对应着字母 *r*、*e*、*n*、*o*、*p*。



造化女神将她的三个“儿女”——感觉、修辞与音乐，带到马肖跟前（摘自摩尔根图书馆藏的一份十五世纪手抄本）

行吟曲至少在基本框架上成为一种“固定形式”。诗节的数量被固定为十二个，马肖还确立了每个诗节应有不同诗体结构的原则，只有第十二个诗节在韵律上与第一个诗节相一致。诗体结构的不同造成了诗行数量及长短、韵脚和格律的变化。这些变化并未影响将诗节均分为两半的常规实践，并且马肖还进一步将许多诗节细分为均等的四段。仅仅通过这样两种结构手段，马肖便消除了早期行吟曲的随意性，但由于每个诗节内部都有其自身的结构，又并未削弱其可变性。

404

显然，行吟曲的诗体结构必定在很大程度上会影响其音乐形式。不同的诗节形式就需要不同的配乐，而事实上只有最后一个诗节会重复开头诗节的旋律。而与之对应的是，每个诗节的旋律结构也反映了诗歌文本二分性或四分性的布局。在前一种情形下，平分的两段都配以相同的音乐，在结束的终止处基本没有变化；而对于四分性的歌词-旋律来说，马肖几乎总是采用交替的开放和收拢终止式，其

图示为：$a_o\,a_c\,a_o\,a_c$。由此，在将歌词的四个小段落区分开来的同时，也强调了传统的二分性结构程式。

405

在行吟曲的标准化诗体结构的框架下，马肖却造成了令人惊异的音乐风格与结构的多样性。就他的头两首行吟曲而言，显然还未确立起这种标准形式，每首都各有其不规则之处。第1号行吟曲含有常规的十二个诗节，但其诗体形式几乎都一样，并配以相同的曲调。第2号行吟曲更符合马肖对这一体裁的标准化处理，但其诗节数只有七个。在十七首标准形式（十二诗节）的行吟曲中，有四首为多声部织体，需要单独加以分析。而马肖对于其余十三首行吟曲结构多样性的精心探索体现在：没有哪两首含有相同的二分或四分性诗节形式。有一首（第6号）只有建立在同一旋律的四次陈述之上的四分性结构；在有几首行吟曲中，只有一个或两个二分性诗节以其两个均等的段落来配合唯一的反复曲调。[9] 没有一首单声部行吟曲不含有四分性的诗节构成。因此，将行吟曲的基本结构简单地归纳为：*aa bb cc dd*……是一种误导和偏见。这样会暗示行吟曲的诗体结构和分层性的旋律反复对比模式与继叙咏的相似性，同时还造成一种在马肖的作品中从未有过的、在其他同类作品中也十分罕见的结构单一性。

行吟曲的旋律与节奏风格

使马肖的行吟曲区别于他别的音乐作品的旋律和节奏风格的特点，主要是由行吟曲文本的性质所决定。十二诗节、每节多行的诗体造成了基本为音节式的配乐形式，偶尔出现的旋律装饰音一般不会超过四到六个音节。作为这种词曲关系的自然产物，短小而划分清晰的乐句对应着歌词的一个较长的诗行或者两三个较短的诗行。而马肖行吟曲中不同的诗节形式也相应地造成了丰富多变的音乐句法以及将其组合成整体的惊人的创造性手段。事实上，马肖作为行吟曲作家的首要贡献之一，正是他所创造的将独立的诗节熔铸为完整而自足的音乐整体的多种技

---

9. 在《命运的慰藉》的行吟曲中，仅有诗节1和12为二分性结构；在第2号行吟曲中，被如此处理的只有诗节1和7；在第5号行吟曲中，是诗节10；而在第7号行吟曲中，是诗节10和11。

巧。这一成就的取得，部分来自于对节奏和旋律动机的高超运用，部分来自于对前后乐句之间的音高和旋律走向的对比关系的精细处理。乐句内的旋律运动以级进为主，偶尔出现的跳进很少超出四度或五度音程。无论大跳还是小跳，通常都发生在乐句之间，以便造成作为整体的诗节内部的结构平衡。在可以展示这些特质的数不清的例子中，最简单的一个是《逝者行吟曲》[*Lay mortel*] 的第五诗节（谱例 XVII–1）。这一诗节的歌词文本为三、四或五个音节的十二个诗行，一韵到底，这种超凡的诗艺是翻译所无法复制的。在这些诗行的配乐中，马肖对于节奏动机、移位乐句、音域对比以及巧妙平衡上下运动的使用不胜枚举。而需要注意的是旋律的两个分段中的节奏一致性。马肖通常将相同长度的诗行或诗行组配以相同的节奏型，这样便使许多诗节出现了部分或全部的等节奏结构。但他也总是通过在某个诗节内部或诗节之间，用相同和对比的节奏音型的细腻分配来避免使这些长篇作品变得单调乏味，并使音乐和文本的节奏多样性保持一致。

406

谱例 XVII–1：马肖的《逝者行吟曲》（第 8 号）第五诗节（*Paris, Bibl.Nat., f.fr.1584, fol.388v*）



5a. "悲伤、不幸的心灵，告诉我，你欲何为、何言、何去？当你看见求之不得之物。除了叹息，你别无慰藉。

5b. 你将从高处被带向深渊。在那里自怨自怜。无论到那里你都是破碎的。在没有爱情的孤独中与世永诀。"

音域的变化在组织前后相继的诗节并造成其对比方面，也有着相似的功能，而一个附带的特征是，行吟曲常常结束在比开始时更高的音高层级上。马肖的所有行吟曲，都具有将同一曲调同时用于开始和结束诗节的特征，但在十一首行吟曲中，这一曲调当它回到第12诗节时被整个移高了五度。有一首（第6号）移高的是四度，而在第18号的多声部行吟曲中则是移低了四度（见441页）。此外只有五首行吟曲的头尾两个诗节的音乐是在相同的音高层级上（第2、3、8、12和17号）。而其中后两首是多声部的，因此在许多方面都不同于常规的单声部行吟曲。

407

最后诗节的音高移位并非马肖行吟曲中唯一造成音域对比的手段。即便是那些开始和结束音高相同的作品内部，也含有音域及结束音与开始、结束部分不同的诗节。一般来说，马肖似乎是在每一首行吟曲中都精心地设计了独特的音域和结束音的序进。只有第5号和《命运的慰藉》中的第19号的这种序进是相同的。而别的篇章在安排这种对比因素方面都具有独一无二的特点。

一首行吟曲内不同的音高层级和开头旋律在最后诗节中的整体移位对于演唱的方法造成了问题。单个诗节配乐的通常音域为一个八度或九度，但是音高层级的变化造成一首行吟曲的总体音域常常只比两个八度少一两个音。有着如此宽阔的音域外加如此庞大的规模的作品，无论是在多声部还是单声部的歌曲体裁中，都是非同一般的，因而有人也思忖：马肖是否希望有不止一位表演者来演唱他的行吟曲。大量的文献资料也提到行吟曲可以用一件乐器单独演奏或是在一架竖琴的伴奏下演唱。[10] 或许让两位表演者来轮替演唱一首行吟曲——各自选择最适合其嗓音的诗节，而当其中一位歌唱时，另一位以迪斯康特风格进行简单的伴奏——并非异想天开之事。马肖的两首看似单声部、实则为多声部的行吟曲，更增强了这种设想的可能性。这至少可以使这些行吟曲对于现代歌唱者更易于表演，也使它们更能吸引现代听众。

10. Machabey，*Machault*，第100–106页。

多声部行吟曲

有四首马肖的行吟曲被证明其实为多声部作品，尽管它们在手抄本中的呈现形式跟别的单声部同类并无两样。马肖希望第 11 和 12 号行吟曲以卡农的方式演绎的意图，从一开始就被意识到了，并且反映在所有的手抄本中。在前者中，每一个偶数诗节前都冠以“猎歌”[*chace*]的字样，并且在最后有“不停顿地来第二次”(*iterum sine pausa*) 的注记。以卡农形式呈现的后果是——按照当时法语猎歌的惯例（参见第十五章）需要三个声部来演绎整首行吟曲——单声部和多声部诗节在这首行吟曲中交替出现。这又造成了另一个更加出人意料的后果：诗节 1 的单旋律在其被移高五度在诗节 12 中反复时就造成了三声部卡农。[11] 在第 12 号行吟曲中，虽然没有一个诗节被称为“猎歌”，但在第一诗节的后半段有一处和第 11 号中一样的不加停顿立即演唱的标记，指明了其卡农演唱的形式。[12] 不幸的是，手抄本没有给出有关卡农声部的数量以及从何处进入的信息，至少在某些诗节中，不常见的和意外的不协和进行，暗示现今出版的三声部卡农译谱本中的处理，有可能不完全符合马肖的本意。

408

另外两首多声部行吟曲（第 17 和 18 号）只出现在一份手抄本之中，被推定为马肖在同类体裁中的最后作品。《安慰行吟曲》[*Lay de Consolation*] 是唯一为每个诗节的两个半段分别配有不同曲调的行吟曲。其第一诗节（谱例 XVII–2）足以展示这种简朴的、近乎于音对音的风格在两个曲调被组合成二声部时是如何主导着整首乐曲。[13] 此外，包括最后诗节在内的七个诗节也和第一诗节一样结束在 c′ 同度上，而其他四个诗节则结束在 g–d′ 的五度上（诗节 5 和 8–10）。迅速导向属音和随即回归同度的效果听来颇为现代。

---

11. 施拉德误将第 12 诗节的音域移低了一个八度。
12. Schrade，PMC，第 2 卷和第 3 卷，第 66 页。
13. 路德维希和施拉德都将这首行吟曲作为单声部乐曲译谱出版。其多声部译写本，见：R. Hoppin，“An Unrecognized Polyphonic Lai of Machaut”，MD，第 12 卷（1958 年），第 93–104 页。

谱例 XVII-2：马肖，《安慰行吟曲》，第一诗节（*Paris*，*Bibl.Nat.*，*f.fr.9221*，*fol.125v*）



1a. 因为相对于别的思想，人们常常能更好地谈论自己的感情，爱神啊，我想要深情地创作一首我心的行吟曲，如若能使你愉悦。

1b. 我的夫人，如果我的诗作词不达意，您能否宽宏地容纳拙作，因为我的心完完全全属于你，没有一丝杂念。

同样被路德维希和施拉德作为单声部曲子出版的第 18 号行吟曲中“隐藏的多声部”，则是以另一种方式生成的。[14] 在此，头三个诗节的旋律被组合成了三声部复调，同一手法又被用于倒数三个诗节（10—12）上。这样诗节 1 的曲调在其被移低四度用于诗节 12 时又和另外两个不同的旋律进行了结合。 409

四首多声部行吟曲又带来了演绎方法上的新问题。在这里我们只需要注意，所需的表演组合中完全可以包含器乐演奏者，在诗节按照正确顺序被演唱时为其旋律伴奏。由此产生的反复不会比一首常规的单声部行吟曲耗费更多时间。

如果我们认为马肖的多声部行吟曲代表了某种想要使这一体裁与时俱进、重获生机的愿望，那么必须承认这种努力并不成功。尽管行吟曲本身体现了马肖高

---

14. 这一发现及现代译谱本见：H. Hasselman 和 T. Walker，“More Hidden Polyphony in a Machaut Manuscript”，MD，第 24 卷（1970 年），第 7–16 页。

度的艺术创造力，但却后继乏人。在十四世纪晚期和十五世纪，讨论诗歌艺术的论文所描述的行吟曲正是马肖所确立的样板，诗人们也一直在写作行吟曲。可是就我们所知道，这些后来的诗作没有被配乐的。行吟曲作为一种音乐体裁，显然成了时代与品味更替的牺牲品。单声部歌曲不再成为受青睐的大型作品，而可以写作行吟曲的诗人们也缺少为自己的诗作创作多声部配乐的知识与技能。而作曲家们则偏好选择小型的抒情诗作为多声部歌曲的歌词。音乐专才们既然已经没有能力创造行吟曲的歌词文本,那么为这样一首诗作配乐的难度更会使其退却。无疑，罕有作曲家能拥有和马肖一样的高超的文学和音乐创造力。

怨歌和王家尚松

马肖的抒情诗中包含大量怨歌和王家尚松，但他只在《命运的慰藉》中提供了各一首的配乐。[15] 这些单声部歌曲的意义，主要在于它们和行吟曲一样，提供了马肖与过去的文学音乐传统相联系的例证。他在这首长达三十六个诗节的怨歌中哀悼了命运与爱情的无常善变，每一诗节均为相同的十六行体，并配以同一旋律。

410

尽管“王家尚松”这一标题的确切意义并不清楚，但它与特罗威尔传统的联系还是明确的。这其实是一种赞美爱情的“庄重肃穆”的歌曲，采用五个诗节外加一个结句的形式。典型的尚松旋律采用 *aab* 的曲式，这也是十三世纪的特罗威尔用于创作其大多数歌曲的音乐结构。要将这种诗体和音乐形式转化成一首叙事歌，只需要去掉三个诗节并添加一个叠句。马肖怨歌的曲式结构 a_o a_c b_o b_c 也同样被运用于他本人或其他作曲家的叙事歌中，只是不那么多见而已。这种尚松和叙事歌的融合无疑早在十四世纪就已经出现，至少作曲家们已经关注到了这一问题。叙事歌的基本特质开始起主导作用，而真正的尚松几乎不再作为一种独立的音乐形式存在了。兴许马肖让诗中的“情人”承认他在女士唱起王家尚松时打了瞌睡（“un petitet m'i endormi”——第 1980 行），正是在含蓄地

15. Schrade，PM，2，第 106–107 页及 Ludwig，*Machaut*，1，第 96–97 页。

暗示这种歌曲的过时。人们不禁会想：在这位情人长篇大论地歌咏怨歌时，他的女士会不会昏昏入睡。

经文歌

正如行吟曲一样，在手抄本中紧随其后的马肖的二十三首经文歌，常常被认为同样代表了其音乐创作中较为保守的一面。不过这一看法只能在有保留的情况下被接受。毕竟在马肖的时代，经文歌作为一种音乐形式已经存在了一百多年了，其传统和自身特征都已经确立。无论是马肖还是十四世纪的其他作曲家，都不可能完全放弃公认适宜于经文歌的结构与风格要素。如果将此视为保守，从而将经文歌与多声部世俗歌曲中“进步”的处理方法相对立，其实是忽视了这两种不同的音乐类型之间的根本性差异。马肖作为作曲家的伟大之处，就在于他能运用不同的音乐风格甚至不同的作曲技术来创作，同时始终没有离开法国“新艺术”固有的传统。

马肖的经文歌中确乎面向过去的一个方面，是他对法语世俗歌词的极其偏爱。在他的二十三首经文歌中只有六首是拉丁语经文歌，还有两首含有拉丁语的第二声部和法语的第三声部。在十五首全部为法语歌词的经文歌中，有三首甚至连固定声部的歌词都是法语的。其他经文歌的固定声部都有着象征着圣咏渊源的拉丁语句首，不过某些旋律的具体来源至今不明。虽然记录当时经文歌的文献有许多都遗失了，但马肖对于法语世俗性文本的重视很可能反映了他个人的偏好，而非当时的普遍性实践。在《福韦尔传奇》中拉丁语经文歌的数量要远远超过法语经文歌，而在《伊夫雷阿藏稿》中拉丁语经文歌也超过半数（参见第十五章）。较晚的合集常常包含一些法语经文歌，但其歌词中所赞颂的无名女士有时是指圣母玛利亚。而更为常见的情形是，经文歌越来越远离于俗语的世俗歌曲。其拉丁语文本倾向于带有某种仪式性，或至少是宗教性的，与某个重要的教会人物或历史事件有关。马肖本人已经通过其最著名的（也很可能是最后的）三首经文歌（第21–23号）预见到了这种倾向。我们完全可以认为，马肖对于发展一种新的更适宜于世俗歌曲的多声风格的兴趣，使他自己及后继者将创作重心从法语经文歌转

411

向了世俗歌曲，并采用了叙事歌、回旋歌和维勒莱的更新和更流行的形式。

如果说马肖的经文歌在其对法语歌词的使用上显得保守甚至复古，那么其音乐风格就断非如此。它们无一例外地都运用了十四世纪的记谱方式，并且运用了菲利普·德·维特里和约翰内斯·德·穆利斯所描述的不同节拍层级的组合。它们都遵循和发展着由《福韦尔传奇》和维特里的经文歌所确立的"现代的"结构手法。

马肖的经文歌有十九首采用典型的三声部织体：在一个固定声部之上是歌词不同的第二声部和第三声部。剩下的四首（第 5 号和第 21—23 号）则在此基础上又添加了一个无歌词的固定对应声部。除了一首经文歌的固定声部是回旋歌式之外，其他所有曲目都具有我们在维特里的作品中已经观察到的节拍组织上的对比，并且具有这一时期典型的等节奏经文歌的特质。固定声部和固定对应声部（如果出现的话），通常以长拍和中拍的较长音符时值运动，而上方两个声部则使用中拍和短拍的某种组合形式。在马肖的经文歌中，我们可以发现全部四种组合形式，但不完全中拍和大短拍的组合（6/8）出现在了十五首作品之中。这种占有统治地位的 6/8 节拍在十四世纪的法语多声音乐中是如此典型，以至于同时代意大利人在他们自己的记谱体系中要用"高卢的"［*gallica*］这一形容词来指代之（参见第十八章）。而如果说 6/8 拍在马肖经文歌的上方声部中处于支配地位，那么其固定声部中最为常见的节拍关系则是完全的长拍。这种节拍也出现在十五首经文歌中，而只有四首经文歌的固定声部为不完全长拍。[16] 在三首四声部经文歌中，固定声部和固定对应声部则以各种不同的方式将完全和不完全长拍结合起来。

412

马肖的等节奏结构

马肖的所有经文歌都是等节奏的，只有三首固定声部使用世俗性法语歌词的除外，而即便这几首也显示出等节奏技术的影响。而对这种技术的任何分析都必须同时考虑低声部的结构和这一结构与上方声部出现的等节奏片段之间的关系。

---

16. 这四首是第 3、4、7、13 号经文歌。

马肖几近于在所有声部都运用严格等节奏技术的是第 4 号经文歌，不过每一首经文歌在第二声部和第三声部都有一些以固定声部节奏结构为基础的反复性片段或是创造一种固定声部本身并未明确呈示的结构。就大多数情况而言，上方声部的等节奏部分都引入了分解技术或一些别的特殊手法（例如切分和节奏模进），与经文歌总体上的常规节奏和旋律进行产生对比。这种片段常常由明显的终止式区隔开来（如长音符和全拍休止），而这些终止也总是在固定声部每个塔列亚进行中的相同位置重现。当然，在上方声部运用等节奏可以使一首经文歌的结构更易为听觉把握，这无疑是为何在上方声部引入这一技术的原因所在。

在构造其等节奏的固定声部时，马肖并未发明新的作曲技法，但却以令人吃惊的变化性和想象力运用着这些既有的手法。并且，他好像对那些在菲利普·德·维特里和《福韦尔传奇》中罕用的技术情有独钟。例如，几乎半数的马肖经文歌在结束都出现了固定声部克勒和塔列亚的严格缩减。在马肖经文歌中另一种出现得极为频繁的技术，是让克勒和塔列亚之间出现不能整除的比例。在好几首经文歌的固定声部中，一次半的克勒等于一次塔列亚，由此造成的节奏结构可以被表示为 2C=3T。而完整的结构公式在反复时还可能被压缩（例如经文歌第 4 号和第 7 号），也可能原样反复。例如在第 9 号经文歌中，结构公式的三次陈述所造成的总体比例为 6C=9T。

在某些经文歌中，固定声部的反复节奏型过于短小和简单，以至于它们看起来和十三世纪的实践几乎没什么不同。不过，在向上方声部引入等节奏片段时，马肖会将一个短小音型的两次或多次陈述组合成一个更长的塔列亚，由此造成相当微妙而精致的音乐形式。这方面最为动人的范例当属第 8 号经文歌《相信承诺的人—啊！命运—这里没有》[*Qui es promesses—Ha! Fortune—Et non est*]（AMM, No.61）。在手抄本中，这首经文歌的固定声部被抄写了一次，同时标以须演唱三次的注记，而其可被分为一个更短小的节奏型的四次陈述，这本身就包含着一个简单和原始的等节奏结构（谱例 XVII–3a）。但上方声部却造成了另一番情景。通过将三次节奏音型处理成一个塔列亚，它们使得固定声部的形式成为 3C=4T（谱例 XVIII–3b）。结果，塔列亚共有二十七小节，其中最后十二小节每次陈述时节奏都一样。在这里，上方声部的等节奏片段运用了切分而非分解技术，并以每个塔列亚的固定声部结束音上一个清晰的终止式结束。还应该注意到，第三声部经

413

常使用相同的节奏和旋律音型来导入塔列亚的下一次陈述。在马肖的某些经文歌中，甚至会有更大规模的旋律反复来增强对等节奏结构的可感性。

谱例 XVII-3：马肖第 8 号经文歌的固定声部结构



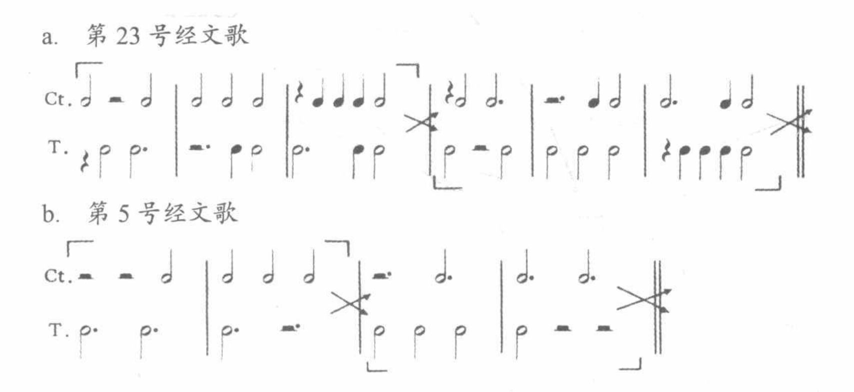
马肖经文歌的另一个值得去仔细研究的方面是塔列亚自身的内部对称与平衡。[17] 他最常用的手法是将塔列亚平分为均等的、节奏相同或相似的两半。在增添了固定对应声部的四首经文歌中的两首（第 5 号和第 23 号），马肖运用这一手法将两个低声部——而不只是固定声部——结合起来。这两首经文歌的固定声部和固定对应声部，分别使用黑色和红色音符来造成一个声部的完全长拍对另一个声部的不完全长拍的片段。在第 23 号经文歌中，这些片段交替使用节奏性而非旋律性的声部交换，两个声部的组合就产生了一个横向的两个半段内节奏一致的复

17. 一个非常有趣的（很可能也是有争议的）对马肖经文歌及弥撒中对称性的研究，是贡波希［O. Gombosi］的“Machaut's *Messe Notre Dame*”，MQ，第 36 卷（1950 年），第 204–224 页。

合塔列亚（谱例 XVII–4a）。[18] 第 5 号经文歌在使用这一技术时则以反向或逆行的方式进行声部交换（谱例 XVII–4b）。使用这种顺序和反序都一样的节奏回文手法的结果，是造成了在横向的半段内对称的而非完全一致的塔列亚。（英语中最早的文字回文形式，显然是亚当对夏娃的自我介绍："Madam I'm Adam。"［妇人，我是亚当。］）

414

谱例 XVII–4：马肖两首经文歌的固定声部和固定对应声部的塔列亚



在这里我们不可能对马肖的经文歌进行详细的讨论，不过上述的例子已经足以表明他在创作新的、出人意料的等节奏结构时的匠心巧思了。如同他之前和之后的作曲家那样，马肖也视经文歌为供内行人士欣赏和品鉴其微妙构成的工艺品。就其织体的复杂多变和等节奏思维向上方声部的迅速渗透而论，马肖的经文歌远远胜过了前人的同类作品，并且为这一体裁在十四世纪晚期和十五世纪初期的发展指明了方向。

《圣母弥撒》

马肖的《圣母弥撒》就很多方面而言都是独一无二的。这是马肖规模最为长

---

18. Apel，NPM，第 360–361 页，给出了这首经文歌的固定声部和固定对应声部着色的原始记谱，并带有开头部分的译谱。而其完整的影印本，见：Parrish，NMM，图版 LII 和 LIII。

大，也是唯一具有严格意义上的礼拜仪式功能的单个作品。而正如我们在前一章中所指出的，这是第一部现存的由一位作曲家作为一个整体创作的常规弥撒套曲。在长度上，它大大超过了十四世纪别的由单个乐章连缀而成的弥撒套曲。在他的时代，马肖的弥撒在同类作品中是一个孤例，直至他死后五十年，完整的弥撒套曲才开始出现在早期文艺复兴作曲家的创作中。

415

《圣母弥撒》为常规部分的所有圣咏——包括很少出现在后来的多声部弥撒套曲中的“弥撒结束了”［*Ite*，*missa est*，即散席］——都提供了多声部的配乐。全部六个乐章都为四声部织体，但分属两种截然不同的风格。慈悲经、羔羊经、圣哉经和散席是等节奏经文歌式的，只是所有声部都唱相同的歌词。[19] 而与这种复杂的织体不同，荣耀经和信经则采用明晰的建立在短小乐句基础上的点对点的联动式风格和近乎音节式的词曲关系。但这两个乐章的结尾处都有一个长大的等节奏风格的花唱段落“阿门”，这又与那些等节奏织体的乐章建立了联系。

此外，在不同风格的乐章之间的另一对比性因素则不那么容易被听觉把握。荣耀经和信经看起来没有使用业已存在的旋律，但其他每个乐章都采用了常规弥撒中的一首应答圣咏作为固定声部的旋律素材。[20] 马肖选择圣咏旋律作为其等节奏乐章的基础可能制约了（或者说是受制于）他的弥撒套曲的整体调式布局。头三个乐章无论如何都是多利亚调式，结束于 **D** 音；而后三个部分则有着利迪亚或副利迪亚调式的结束于 **F** 音的固定声部。

弥撒的音乐形式——荣耀经和信经

这两个乐章歌词文本的长大无疑是作曲家选取联动式风格的原因。这种织体的结构组织方式与等节奏乐章是大相径庭的。马肖的办法是将每个乐章内部分为

---

19. 手抄本没有为圣哉经和羔羊经中的固定对应声部给出歌词，因此，这个声部（甚至包括固定声部）在等节奏的乐章中究竟是人声的还是器乐的，尚有存疑。

20. 这些曲调都出现在 LU 中（当然并非完全一样）：Kyrie IV（第 25 页）；Sanctus 和 Agnus Dei XVII（第 61–62 页）。一般来说，散席使用另一首常规圣咏的部分材料，而马肖在此选择了一首圣哉经（No.VIII，第 38 页）的开始乐句。

长度大致相当的几个段落，如表 15 所示。双小节线之前的长音上的终止式标志着每个段落的结束，除了信经的“阿门”前的那个终止外，其余都结束在 **D** 音上。在各乐章中，马肖用相似的开始与结束终止式的处理手法，以及在上方两声部处于休止时固定声部和固定对应声部的一小节没有歌词的插句，来使每个段落之间呈现出某种一致和关联。[21] 正如我们在第十六章中已经注意到的，这种插句正是联动式风格的荣耀经和信经的基本特征之一。在马肖的运用中，它们显示出更强的结构意义，再次体现了作曲家对于结构的平衡与清晰的关注。在荣耀经中，除了引子式的五小节和结束的“阿门”外，每个段落中都出现了这一相同的插句。而在信经中，头三个段落中都各含两个插句，但不是完全相同的。这两个乐章还有一个同样值得注意的方面，即作曲家在主调风格中对最大时值音符（即：二重长音符［duplex longs］）的偶尔运用。例如，这种片段出现在荣耀经开始时的“在和平的大地上”［Et in terra pax］一句上，还有在“耶稣基督”［Jesu Christe］一词上也两度出现；而在信经中，只有“自童贞女玛利亚”［Ex Maria Virgine］一句受到这一特殊处理。当被这些长音符乐句打断了正常的节奏与速度时，它们对于歌词的强调作用确乎是使人难以忘怀的。

416

表 15：马肖的弥撒的荣耀经和信经中的段落划分

段落起句	小节数	段落起句	小节数
Et in terra pax	5	Patrem omnipotentem	51
hominibus	25	Qui propter nos	59
Domine Deus，Rex	26	Et in Spiritum	47
Qui tollis	27	Amen	37
Quoniam tu solus	22		
Amen	26		

两个乐章各自花唱式的“阿门”也造成了风格的强烈对比，并引入完全不同的结构组织方法。荣耀经的“阿门”不是等节奏型的，但却造成经文歌的效果。

21. 对于这些结构和等节奏乐章更为详细的分析，可参看前面脚注 17 提到的贡波希的论文。

其二十六小节的乐段可以分为几乎相等的两半，第二段在固定对应声部和两个上声部都充满了分解旋律、切分、节奏模进等效果。而另一方面，信经中的“阿门”则是严格的四声部等节奏乐段。

等节奏乐章

马肖弥撒的基本写作手法是将素歌曲调的原始形态分解到众多的节奏型中去，而不带有任何旋律的反复。此外，他似乎这样设计他的节奏型，即：它们掩饰了素歌内部的任何反复。在大多数情况下，固定声部和固定对应声部完全是等节奏的，而两个上声部则是部分的等节奏型态。第二声部和第三声部中的等节奏段落中最有趣味的是对于切分和分解旋律的运用，以及频繁的节奏模进。

417

各个等节奏乐章在总体结构上的某些差异，是由圣咏旋律和礼拜歌词的性质造成的。慈悲经圣咏有着四个旋律段落，安排成 $A\times3$ $B\times3$ $C\times2$ C' 的个性化布局。马肖给每个段落都设计了相应的等节奏形式，并指出了为造成传统的九段式结构而必需的反复。在写作时，慈悲经的四个部分共提供了总数为九十五小节的长大的花唱式配乐。[22] 如果按作者的反复指示来演唱，这一数字就将达到二百一十小节，从而使慈悲经成为整个弥撒套曲中最长的乐章。

不算反复的话，圣哉经只比慈悲经少一个小节，但这却是一个连续的乐章，在固定声部中有一个完整的圣咏曲调的陈述。乐章开头是三句五小节长度的“Sanctus”，其圣咏旋律被安排成 *aba* 的三部性结构。随后，在“全能的主”[Domine Deus]上开始了等节奏结构，一个八小节长的节奏型出现了十次。在多数时候，节奏型内部分成若干组，反映着歌词的主要句读划分；然而值得注意的是，它们在不断变化节奏型时引入了圣咏的许多旋律反复。

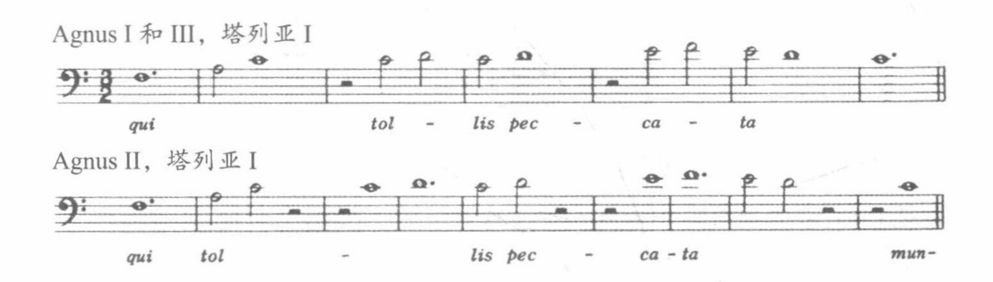
羔羊经中圣咏的三次诵唱在旋律上是几乎一样的，除了第二次在头两个词上有一对比性的起句。马肖根据这一结构为第一段和第三段的设置了相同的音乐，只是在从“怜悯我们”[miserere nobis]到“赐予我们和平”[dona nobis pacem]

---

22. 四个段落分别为二十七、二十二、十七和二十九小节。

上作了必要的调整。这样，他实际只写了两段音乐，其中开头的祈祷语“Agnus Dei”显然必须有所不同。这些祈祷语不是等节奏的，但是各段中剩余部分的相同固定声部都被分属于两个节奏型。这两个段落的塔列亚在节奏和长短上都不一样，然而正因为此，旋律的反复再一次被节奏的变换给掩盖了（谱例 XVII-5）。

谱例 XVII-5：马肖的弥撒的羔羊经中的不同的塔列亚



418

最后一个乐章有一个简单的等节奏结构，这是两次八小节的节奏型再加最后一小节。手稿在音乐下方给出了两句歌词：“弥撒结束”[*Ite*，*missa est*] 和“称谢于主”[*Deo gratias*]，这样音乐该被唱两次才算圆满。如果把这一次的反复和慈悲经中的反复相加，整个弥撒的规模就将达到七百三十小节。这个蔚为壮观的里程碑式的体量在中世纪音乐中是无人能及的。

《圣母弥撒》是否能称之为真正的套曲，就其各乐章的音乐关联度来说，是一个有争议的问题。马肖当然不可能预见到作为十五世纪弥撒套曲特色的整体性手法。并不存在一个作为所有乐章固定声部的单个旋律，在各乐章开始时也没有某个共同的开始动机或“核心细胞”[motto] 出现。而且正如我们所见，弥撒的调式也不统一，而是分属于多利亚调式和利迪亚调式。而由羔羊经和信经带来的对比，与其说是造成了音乐风格的统一，到莫如说是一种精心构建的差异。有一个旋律音型时常出现在弥撒中（谱例 XVII-6），但若要将其称之为整部作品的“核心细胞”则过于夸大。同一个动机也频繁地出现在《图卢兹弥撒》（谱例 XVI-6，第 3—5 小节）、马肖本人的其他作品、其同时代人及十四世纪和十五世纪早期的后继者的作品中。这表明该旋律素材只是这个时期普遍运用的音乐语汇之一。如果马肖在弥撒中重要的结构关节点不断地、有意识地使用这一素材的话，也可以使之具

有某种统一性的功能。但他没有这样做，该素材在作品中的出现似乎相当随意的：在有的乐章或段落中出现得相当频繁，在别的地方又几乎没有。我们可以认为这只是马肖喜爱的惯用语汇［cliché］，是他不假思索地使用的旋律语言的一部分。当然，从某种意义上来说，这些惯用语汇确实有助于弥撒风格统一感的形成，但更让我们吃惊的是，在一位作曲家的较大型作品中竟不曾发现这种统一感。

谱例 XVII-6



马肖的兴趣在于节奏的组织，奇怪的是这一要素作为弥撒的统一因素的地位常被忽略。虽然遍布整个作品的不完全中拍加小短拍的使用只是反映出某种为达到节奏统一性的自觉努力。马肖用一种相当老派的方式来处理这种节拍关系，就是限制微音符的使用以缩短装饰音型，使短音符看起来成为强拍应该落下的单位。将所有声部上的连续的短音符组合进完全或不完全的长拍证明了这种判断。3/2 拍（𝆷 = 𝅝·）和 2/2 拍（𝆷 = 𝅝），其中短音符总是相当于一半的单位时值，是翻译当时乐谱时最适宜的现代对应形式。[23] 在荣耀经和信经中，占主导的长拍是不完全的（相当于 2/2 拍），但偶尔有些三个短音符时值的乐句以及完全长音符上的终止式，引入了短小的 3/2 拍的片段。而当被长音符被用来强调个别词句时，就产生了 4/2 拍的效果。

419

荣耀经和信经背离了在所有的等节奏乐章中（也包括它们自己的“阿门”花唱段）专用的完全长拍，从而造成了节奏的多变性。由于这一节拍（3/2）造成的限制，上两声部在节奏原则上是相当多变的，同时，固定声部和固定对应声部的节拍又显示出相当的一致性。如同我们看到的，九个段落中没有两个段落在固定声部和固定对应声部有着完全一样的节奏型。然而，当这两个声部被视为一个整体时，我们就发现，它们多变的音符与休止符的结合也仅仅产生出三种一小节内的音符时值的组合形式：| 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 |（三个二分音符）、| 𝅗𝅥 𝅝 |（一个二分音符和一个全音符）、| 𝅝· |（附点全音符）。奇怪的是，固定对应声部

23. 路德维希和施拉德都这样翻译。

仅仅在慈悲经 I 的塔列亚中的三个小节和散席塔列亚中的一个小节中出现了这种例外的情形。同样应该被注意的是，除了羔羊经 II，所有的塔列亚都按照上面给出的顺序用这三种音符时值来结尾。（按这一原则，最后的长音有时是某个节奏型的最后一个音，有时是下一个节奏型的第一个音）。以马肖在设计低声部的新的组合上的巧思，却产生了如此数量有限的节奏音型，这便充分说明了它们的持续性和功能性的重要意义。就如同哥特式大教堂的基础结构一样，马肖弥撒中的结构统一性为其音乐中丰富的细部刻画提供了一个并不显眼但却十分坚实的基础。

我们不知道马肖是为了何种场合而创作他这部伟大的礼仪音乐作品的。克洛维于 496 年在兰斯受洗的著名事件，使这里的大教堂赢得了为历代法兰西王举行加冕礼的特权，因而马肖的弥撒也经常被认为是为 1364 年 5 月 19 日夏尔五世的加冕典礼而作的。但没有任何历史证据可以证实这一假设，而加冕礼仪严格的传统也与这部具有高度革新性的弥撒并不相宜。马肖本人曾经谈及塞浦路斯王彼得二世［King Peter II of Cyprus］的加冕礼，但对其弥撒的音乐只字未提。[24] 或许和作品创作年代有关的线索，正隐含在对于荣耀经中“在和平的大地上”一句的异乎寻常的强调和同样不同一般地将“眷顾归于世人”［hominibus bone voluntatis］这一本来连续的句子分开的做法之中（参见前文，449 页和表 15）。在与英国的百年战争中，法军经常处于令人沮丧的劣势；而对于马肖来说，英军在 1359—1360 年冬天对兰斯的围困，使战势更加紧迫。现在的一般研究都承认这部弥撒是作曲家晚期的作品，那么似乎只有在此刻最有理由使马肖呼唤和平降临世间了。我们也不知道究竟是马肖还是别人加上了“圣母弥撒”［La Messe de Nostre Dame］这一名称，这个标题只出现在一份手抄本的文献中。不过对于童贞女玛利亚的献祭——也可以说是吁求——对于这位兰斯大教堂的司铎来说也是适宜的：毕竟此处是除巴黎之外另一个童贞女崇拜活动特别庄严隆重的圣母大教堂。马肖本人也留下了其他向圣母奉献的证据。他和他的兄弟让都紧挨着埋骨于大教堂中，其墓碑上的铭文记录了他们曾奉献了一个每周六举行一次“玛利亚弥撒”的供养基金。一份 1411 年的文件也提

420

24.《亚力山大里亚的夺取》，第 799–817 行。

到了这一“为纪尧姆·德·马肖身后”举行的仪式，而这一祭礼（其供养人的名字并未被遗忘）似乎被一直持续到了十八世纪的晚期。[25] 不过，我们还是不知道马肖所作的音乐在弥撒中使用过多长时间，甚至是否被使用过。无论怎样，将《圣母弥撒》视作马肖对自己在兰斯圣母大教堂服务生涯的纪念，大约并无不妥。

《大卫断续歌》

正如我们所见，马肖经常在其经文歌和弥撒的经文歌式的部分中引入分解旋律的段落，但他却只写过一首被径称为“断续歌”的作品。事实上，《大卫断续歌》只是一首没有歌词的三声部经文歌。手抄本分别称这三个声部为“大卫固定声部”“大卫分解旋律声部”和“大卫第三声部”，但“大卫”一词的所属权只属于固定声部的旋律——这是一个《阿里路亚：圣母降生》[*Alleluia: Nativitas*] 诗句的“大卫”一词上的素歌花唱。在礼仪咏唱中，这个诗句的结束部分用合唱队来咏唱，因此没有被包含在佩罗丹的三声部配乐中（参见第九章）。不过认为马肖是借此来与那位著名的巴黎迪斯康特大师一争高下则属异想天开。《大卫断续歌》固然古风十足，但它更像是《班贝格藏稿》中所谓的器乐经文歌而非佩罗丹式的克劳苏拉。就连作品究竟是否能称为仪式音乐（甚至是宗教音乐），似乎也是有问题的。其本来的功能不得而知，而且它只在一份据称是按照马肖的意愿安排作品顺序的抄本中出现于弥撒之后。这种安排很可能是因为“大卫”固定声部来自一首赞美圣母的圣咏之故。而在其他三份含有这首断续歌的抄本中，它均出现于音乐合集的最末。或许马肖创作这首乐曲，只是为了提供一个同时代理论家所描述的音乐类型的例证。

421

---

25. 马夏贝在 *Machault* 第 1 卷的第 69–70 页提到了这些史料。另请参见他在同书第 2 卷第 113 页对于弥撒的讨论。

世俗歌曲

马肖的多声部歌曲——叙事歌、回旋歌和部分维勒莱——通常被视为其最为激进的和对后世产生了最大影响力的作品。不过这也像许多类似的论断一样，只能说是一部分正确的。并且这一观点也含有某种误导的成分，因为它忽视了不同音乐类型在马肖着手进行创作时的发展状况。长期以来形成的传统决定了行吟曲和经文歌的基本特质，马肖只需要将“新艺术”的作曲手法和技巧运用之，便能使其与时俱进了。而对于短小的抒情诗歌的多声部配乐，则没有可供马肖作为起点的既有传统。我们所知的这方面的最早的例子仅限于亚当·德·拉·阿莱的十六首康杜克图斯式的“隆德尔”和一首与之类似的让·德·勒斯居雷尔的回旋歌。如果说马肖完全知道这些作品，那么他也没有试图去模仿它们，而是前无古人地以自己的笔法为抒情诗歌提供了适宜的多声部音乐。十四世纪晚期的作者将发明或开创这种新的抒情诗音乐形式的功绩归于维特里和马肖。但由于维特里的世俗歌曲没有保留下来，我们无法确定他的真实贡献，但我们确实知道他和马肖都没有发明叙事歌、回旋歌和维勒莱的诗歌与音乐形式。而马肖所创造的其实是一种人声和器乐声部的配合方式，这本身成为了一种传统，并且在马肖死后还持续了一个世纪甚至更久。在这种形式中，无歌词的固定声部和固定对应声部支撑着一个上方声部（歌唱声部），后者独自演唱诗歌的文本。这种所谓的中世纪晚期和文艺复兴初期的多声部世俗歌曲，事实上是一种带伴奏的独唱歌曲，而其伴奏部分建立在两个假设由乐器承担的对位声部上。

当然我们也不要指望马肖的创造性从他最初的一批世俗歌曲中就横空出世了，这种创意是从一系列创造新风格并提炼新作曲技术的实验中逐渐萌生的。不同于经文歌那样从固定声部开始，他显然是先创作了歌唱声部的曲调，随后再附加上一个和多个声部——正如他在《真言集》中对贝罗蕾谈到的写作一首回旋歌的情形。在他探索一种适宜的多声部音乐形式的早期阶段，马肖只添加一个固定声部，或许是采用一位技艺高超的器乐演奏家为一首特罗威尔尚松即兴伴奏的形式。固定声部通常含有比歌唱声部数量多得多的长音符，运动得更为缓慢，只是两个声部都在相同的节拍组织层级中。因此，在现代译写本中，两声部有着等长的小节，并非像在经文歌中那样以一小节固定声部对应两至三小节的歌唱声部。两声部的

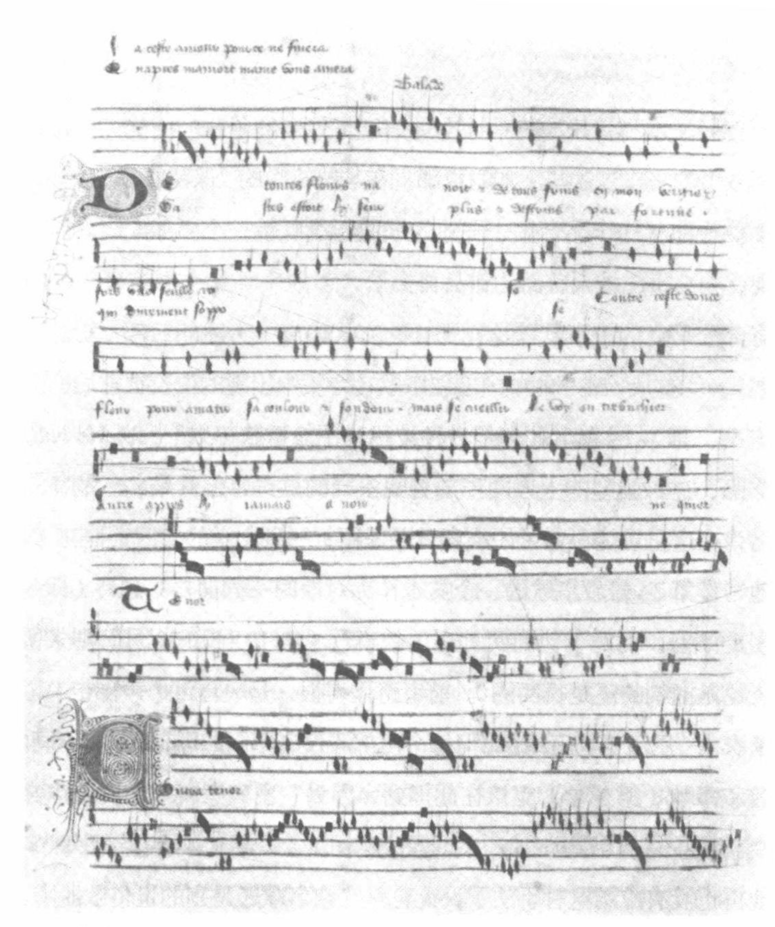
422

基本和声结构由一系列完全和不完全协和的音对音的对位构成。旋律的形态会打破这种结构（尤其是在歌唱声部）来造成节奏的流动与和声的变化。这很自然地引入了许多不协和音，其中大多数可以用现今的概念解释成延留音、先现音、经过音、邻音及倚音（参见 AMM 的 No.62 的叙事歌《温柔的朋友》[*Dous Amis*]）。即使是在只有两个声部的乐曲中也存在一种高度的不协和性，这也是马肖风格的最具个性的特征之一。

建立在歌唱声部和固定声部之上的二声部框架为马肖发展多声部世俗歌曲的其他实验提供了基础。这一框架本身并未显示出多少已有的经文歌作曲技术的影响，但这一影响在马肖将多声部结构拓展为三声部乃至四声部的方式上是十分明显的。这些方式之一（或许也是马肖最先尝试的）是在二声部的框架上添加一个无歌词的第三声部。这个第三声部除了没有歌词外，还与歌唱声部一道，构成了近似于经文歌中上方两声部的一对。这种造成三声部织体的解决办法似乎不如在固定声部和歌唱声部的基础上添加一个固定对应声部那样使人满意。后一种方式造成的织体迥异于三声部经文歌，这为歌唱声部提供了更为坚实的支撑，并且也不会逼使其再与另一个上方声部竞争。这样一来产生的令人满意的效果无疑促成了马肖对于歌唱声部、固定声部和固定对应声部的组合形式的偏爱，以及后世作曲家对这种织体的继承。四声部世俗多声部音乐的生成则要更成问题一些。有几首马肖的歌曲同时含有第三声部和固定对应声部，这之中有的乐曲则无疑是为四声部演绎而创作的；不过在别的一些作品中，第三声部和固定对应声部似乎并不是要同时使用的，只不过是为三声部演绎提供某种替换性的选项。这种情形有时候较为清晰，有时候则会因为出现在不同抄本中的歌曲声部数量不一而难以确定。但不管怎样，马肖发展出来的标准三声部织体的阶段性特点在他的三类多声部歌曲中（尤其是叙事歌）还是清晰可辨的。

423 叙事歌

马肖为四十二首叙事诗文本提供了配乐（包括《命运的慰藉》中的两首）。四十首叙事歌的合集被认为或多或少地是按照编年顺序来排列的，也因此，其声



马肖叙事歌《鲜花盛开》[*De toutes flours*]（摩尔根图书馆，MS 396）

部形态仅为歌唱声部加固定声部的头十六首曲子就显得意义重大了。（在一份较晚的马肖手抄本中，第 3 号和第 4 号都有一个附加的固定对应声部。）四十二首叙事歌中的八首都含有一个无歌词的第三声部，但只有第 19 号仍然为第三声部、歌唱声部和固定声部的形态。在其他七首中，后来添加上去的一个固定对应声部或另一个第三声部似乎是要为三声部织体提供一个替换的组合选项。第 21 号和第 22 号叙事歌或许是仅有的两首原创性的四声部歌曲，因为只有它们在所有的抄本中都一应俱全地含有第三声部、歌唱声部、固定声部和固定对应声部。而被视为三声部的标准织体的歌唱声部、固定声部和固定对应声部的配置出现在十五首叙事歌中，其中四首同样也有较早的二声部形态的版本。不过，在四声部的第 31 和第 41 叙事歌中，其第三声部可能是一个后来的附加成分。

424

值得注意的是一份为贝里公爵抄写的、保存了大多数添加声部的马肖手抄本。

这份抄本在其文本和音乐的传承性上可信度是最差的，我们因此怀疑是否是马肖本人为其叙事歌写作了这些添加的声部。在某些较晚的“保留曲目”手抄本中——即包含多位作曲者的作品合集——他的歌曲要么以带一个添加的固定对应声部的形式出现，要么干脆被一首新的作品替换了。[26]

还有部分马肖的叙事歌以这样那样的方式偏离了上述的二部、三部或四部的常见形态。奇怪的是,唯一的单声部叙事歌在合集中出现的位置很靠后(第 37 号)。而另一方面，第 34 号叙事歌却是一种被称为“二重叙事歌”[*double ballade*] 的四声部作品，这种类型的上方两声部各唱不同的歌词，但其结构、韵律和叠句均相同。马肖在这里可能保留了（或者试图保留）一种文学的实践：他在《真言集》中谈到他写作第 34 号叙事歌的一个文本作为对他的一位朋友的赠诗（即另一个歌词文本）的酬答。而对于他的两首三重叙事歌（第 17 号和 29 号）则未留下任何说明（无论是虚构的还是真实的）。前者奇怪得很，是一首每个声部带有不同歌词的三部卡农。[27] 后者仍为三声部,但每个声部不仅有不同的歌词,还有不同的旋律。还有一首叙事歌（第 1 号）应该在此提到，因为它出人意料地在两个声部都引入了等节奏。而这一实验品显然向马肖证明,叙事歌这一体裁并不适宜于等节奏处理。总之，他再也没有应用这种手法了，无论是在叙事歌还是别的世俗歌曲中。

叙事歌的诗体和音乐形式

就其诗体和音乐形式而言，马肖的叙事歌鲜有新意。就大多数情况视之，其诗歌文本是传统的爱情诗，只是在含有叠句和缩减为三个诗节等方面不同于较早的特罗威尔的尚松。[28] 结句 [envoy] 也被省略了，虽然其在十四和十五世纪的纯文学叙事诗中得到了保留。由于叙事诗是分节式的，其三个诗节的形式相同，不仅有着相同的叠句，而且通常也有相同的韵脚。一首叙事歌和另一首叙事歌之间

---

26. 参见：PMC，第 2、3 卷中第 18、22、23 号叙事歌和第 7 号回旋歌（AMM，No.63）的注释。
27. 第 17 号叙事歌的卡农形态在路德维希和施拉德的现代译注本中有误，第三声部应该在 6/4 拍的第 5 小节、而不是第 2 小节进入。
28. 所有的马肖叙事歌均为三诗节，只有第 10 号例外（仅有一个诗节）。

的诗节式结构可能千差万别，但在马肖的手中，它们却得到了一定程度的统一。他的大多数叙事诗都为七行或八行体，韵律为 ababbcC 或 ababccdD。另一个明显的倾向是使用较长的八音步或十音步的诗行，并使所有的诗行长度均等。这种倾向对于后来的作曲家来说几乎成为一种法则，其中不少人只不过将这种诗节结构中的一些程式原样照搬到自己的叙事诗中。无论马肖为一首叙事歌选择的诗体形式是怎样的，其音乐形式不外乎两种。一种通常被称为叙事歌体（a_oa_cbC）的要常见得多，马肖的四十二首叙事歌中有三十七首均采用之。而在其他五首叙事歌中，音乐的第二段通常以开放或收拢的结尾反复，造成的 $a_oa_cb_ob_c$ 形态。[29] 马肖在《命运的慰藉》中同时展示了这两种结构形式，他将不那么常见的那种称为“小叙事歌”[baladelle]。不过在歌曲的结束处，它又被称为“巴拉德”[balade]。[30] 看来，马肖使用“*baladelle*”一词仅仅是为了和诗句中的“新的”[*nouvelle*] 一词押韵，而并不意味着这是一种类型概念。在十四世纪对于这两种类型的技术术语分别是单叙事歌 [*ballade simplex*] 和复叙事歌 [*ballade duplex*]。由于这些术语长期以来已经约定俗成了，我们不应将“复叙事歌”和“二重叙事歌”[double ballade] 混淆起来，后者是指有两个歌词文本的叙事歌，其诗歌–音乐形态很可能属于“单叙事歌”，而马肖的二重和三重叙事歌也确实都运用了单叙事歌的结构形态。

复叙事歌体的使用显然是由诗歌文本上的某种特殊的诗节结构造成的。即，诗节的第二段就像第一段一样，必须被均分为可配唱相同音乐的两半（参见：AMM，No.62）。尤其值得注意的是，一首复叙事歌的叠句并无其自身的独立配乐，而是和诗节中的另一诗行共用一段音乐。兴许这种对于叠句音乐强调的缺失，是其在马肖和其他十四世纪作曲家的叙事歌中都较少出现的原因之一。

不过，即使是在更多见的 a_oa_cbC 形态的叙事歌中，叠句的独立配乐部分也不总是全新的。除了少数例外，第一乐段的收拢结尾会确立起全曲终止的“主调”，而在此音高统一性上马肖喜好通过使用音乐韵律 [musical rhyme] 来造成结构统一性。尽管这种手法在其早期的叙事歌中非常罕见，但后来的作品却总是以结束

---

29. 在这种结构图示中，无法指示出旋律意义上的叠句，因为诗歌文本中的叠句配唱的该乐段的最后乐句 *b*，同时已经被用于前面属于诗节的诗行了。这种形态出现在第 6、19、38、40 和《命运的慰藉》中的第 41 号叙事歌中。

30. 第 2851 和 2893 行。

第一乐段的音乐的严格反复来结束全曲。第28号叙事歌《我能很好地》[*Je puis trop bien*]属于只反复了收拢结束句的终止式进行的例外。[31] 而最长的反复之一，出现在第39号《我的灵魂》[*Mes esperis*]之中。[32] 在此，第一乐段的最后十二小节反复来补齐了叠句配乐的开头五小节。这种对歌词的单个诗行的延伸性配乐代表了一种从让·德·勒斯居雷尔开始的、并在马肖的三部和四部叙事歌中被极大发展了的扩充手法。而最极端的例子，是二重叙事歌《当特休斯－我不急于想》[*Quant Theseus – Ne quier veoir*]（第34号）上方两声部的八行体诗节的配乐竟然长达2/4拍的一百一十九小节之巨。叠句本身就延伸至了二十一小节，在倒数第二个音节上有一个十四小节的花唱，其最后十二小节是结束该叙事歌第一乐段的一个同样长度花唱的最后部分的反复。如此长大而复杂的乐曲已经和舞蹈音乐找不到任何联系了。甚至连诗作本身有时在音乐发展的洪流中也被遗忘了，这种洪流使叙事歌成为了十四世纪多声部世俗歌曲中最为华丽和宏大的形式。

426

回旋歌

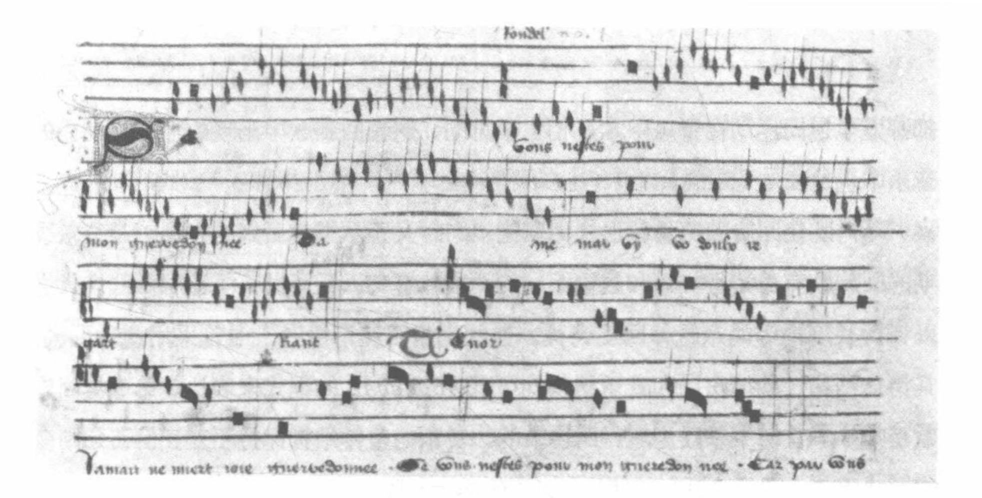
我们在马肖的叙事歌中观察到的近乎所有特征，也同样出现在他的二十一首回旋诗配乐中。[33] 当然，诗体和音乐的形式是不同的，但我们仍然能发现相同的二声部、三声部和四声部的组合形式，以及和最初的舞歌原型毫无关联的长大花唱。因此，在描述马肖回旋歌的音乐风格时，对于那些和他的叙事歌如出一辙的手法我们可以少费一些笔墨了。

就声部组合方式而言，我们看到二声部配置再次成为合集中早期作品的主导形态。在较为靠前的编号中有七首回旋歌是歌唱声部加单独的固定声部组合（第

31. HAM，No. 45.

32. Gleason，EM，第85页。

33. 路德维希和施拉德的回旋歌编号都是21，外加一首《命运的慰藉》中的该类作品。不过，按这种编号的第16号回旋诗 *Dame, qui vuel* 是没有配乐的，这首诗仅仅提供了一个线索可以找到“伊莎贝尔”[Isabel]的名字，这与之前第15首回旋歌中的“美丽的面庞”[vis a bel]压着相同的韵脚。



马肖的回旋歌《如果您不是》[*Se vous n'estes*] 的一个二声部版本（AMM 的 No.63，摩尔根图书馆，MS 396）

2—6 号、第 12 号及第 20 号）。有两首作品（第 1 号和第 22 号）在二声部的框架之上添加了一个第三声部，还有两首则同时加入了第三声部和固定对应声部（第 9 号和第 10 号）。其余的十首回旋歌则为“标准的”歌唱声部、固定声部和固定对应声部的形态。在回旋歌中，声部组合形式的变化幅度比起叙事歌要小一些，但在手抄本文献中有四首曲子确实出现了不同的组合形态。[34] 在所有的回旋歌中只有歌唱声部演唱歌词，马肖也没有像在叙事歌中那样试验卡农式的写作或多重文本。因而，要说马肖最著名的作品可能是第 14 号回旋歌《我终即我始》[*Ma fin est mon commencement*] 固然没错，但也有点不可思议：这是他的全部作品中唯一一部所有声部都采用逆行手法的。手抄本文献给出了一个旋律，它产生了这首回旋歌的上方两个声部。一个演唱者按正常顺序读或唱这个曲调以及歌词，而另一位则要从末尾开始逆向演唱。这正如诗中所说：“我终即我始，我始即我终。”而在不同的抄本中分别被标记为固定声部或固定对应声部的低声部其实只有一半，它首先要正向歌唱，然后从中点开始再逆向歌唱，所以也是结束在开始处并开始在结束处。这样一来，回旋歌的第二乐段就是第一乐段的逆行反复，但两个上方声部又发生了交换。尽管马肖在构造这一词语和音乐的完美平行时显示出令人咋舌的高超技巧，但这部作品却不能被视作具有代表性的典型。多声部织体的各声

427

34. 第 7、9、10 和 21 号。在对这些作品的说明中（PM，第 2 卷和第 3 卷），施拉德罗列了它们在各种抄本中不同的组合形式。

部都发生逆向运动在音乐中本是相当罕见的，这首回旋歌中出现的形态在马肖的音乐中也是独一无二的。

马肖既使回旋歌的诗体形式标准化，同时又预示了其后来的发展。某些较早期的回旋歌有着诗行长短和数量不一的两段体叠句。马肖抛弃了这种做法，代之以诗行长度均等的八行体回旋诗体。他的配乐回旋诗中有十七首采用这种形式，其诗体结构、韵律布局和音乐结构均可以 *ABaAabAB* 的程式来表达。第 5 号回旋歌是唯一一首每个乐段为三行四音节的。音乐的整体结构保持不变，但诗句则变成了八组二十四行，每组都使用 aab 型的两个韵脚。还有三首马肖回旋歌（第 10、11 和 13）则以另一种方式来扩展八行体的回旋诗体。它们全都在叠句的第一段外加了一个诗行，这样一来就必须为该段的反复都外加诗行。这样就产生了一个十三行的回旋诗，但仍为两韵等长的格律。音乐结构仍未发生改变，但诗体结构则必须以另一种程式来表达了：

428

诗体结构：　AB B ab AB ab b AB B

音乐结构：　*A B a A a b A B*

后来的作曲家以相同的手法来扩展诗句：给叠句的第二段也添加诗行，这样便造成了十六行的回旋诗。到了十四世纪末，这种更长的诗体成为了回旋诗的标准，但其发展却还没有止步。进一步的扩展又产生了叠句为五行（三行加两行）的二十一行回旋诗和叠句为六行的二十四行回旋诗。四行回旋诗［*rondeau quatrain*］、五行回旋诗［*rondeau cinquain*］、六行回旋诗［*rondeau sixain*］等术语便应运而生，以叠句的诗行数来指称这些更长大的诗体。

但这些诗句的扩展都没有影响到回旋歌的基本音乐结构。它的两个乐段可以在规模上有所变化，但仍旧按照既有的八行体所确立的原则进行反复。马肖不断地使这两个乐段区分开来，方法一般是给第一乐段一个开放结束——通常是常规的终止但是在调式的其他音级上（而非结音）。不过有两首回旋歌中，开放结束的最后一个和弦是调式结音上的完满三和弦，而非在十四世纪司空见惯的空五度或八度。《如果您不是为了慰藉我而生》［*Se vous n'estes pour mon guerredon née*］；第 7 号回旋歌，AMM，No. 63）将会给现代听者一个机会，来让自己的耳朵感受

这中世纪的微妙音响。[35] 这首回旋歌同时也是展示如何将一个固定对应声部加在由歌唱声部和固定声部所构成的二声部基本框架之上的极好范例。[36] 而从诗歌文本上看，这首作品的特点在于对多音节的长韵词的使用，这些韵词可以被分开来构成不同的词语："慰藉而生"[guerredon née]、"被慰藉的"[guerredonnée]和"被给予"[guerre donnée]。诗人们看来非常喜爱通过此类文字游戏来增加创作回旋诗的技术难度。

除了回旋歌平行的音乐和诗体结构之外，配乐的风格和长度似乎独立于歌词文本的长度或内容之外。马肖的两首八行体回旋歌（第 1 和第 18 号）配乐都很短小，分别相当于 3/4 拍的十二小节和 3/2 拍的七小节。而与此相反，另一首八行体回旋歌（第 21 号）则是同类中最长的：相当于 2/4 拍的七十四小节，在每一段的倒数第二个音节上有超过二十五小节的花唱。而且我们还必须记住这里的小节数还只是代表叠句配乐的长度（即不算音乐的反复）。如果完整地演唱整首诗，则耗时约为这个长度的四倍。例如，当第 21 号回旋歌的全部八行诗都被演唱，配乐的规模就会达到二百九十八小节。这样也就比许多三诗节的七行体或八行体叙事歌更为长大了。马肖为何要让他的某些回旋歌规模如此浩大，是一个有趣但却难以回答的问题。其他作曲家很少在这方面追随他的模板，回旋歌就总体而言仍然是比十四世纪世俗多声部音乐中的大型叙事歌更为短小和简朴的体裁。

429

维勒莱

为马肖音乐作品全集殿后的体裁令人吃惊和出乎意料地回归到了单声部歌曲上。在马肖的三十三首配乐维勒莱中，至少有二十五首是单声部的。另有七首为歌唱声部加固定声部的二声部形态（第 24、26 和第 28—32 号），只有一首为在歌唱声部上同时添加了固定声部和固定对应声部（第 23 号）。如此一来，他的音乐

---

35. 另一首在完满三和弦上开放结束的是第 11 号回旋歌。

36. 可以在 AMM 的 No. 63 中发现，一份保留曲目抄本在收录第 7 号回旋歌时带上了一个不同的固定对应声部。另一份手抄本还有一个附加的第三声部，不过只有片段保留下来（见：Schrade，PMC，第 2 卷和第 3 卷，第 127 页）。

全集的结尾也就像开始一样，是一组似乎回归特罗威尔古老传统的乐曲。马肖如此安排究竟是出于对其音乐先辈的敬意，或仅仅是为了造成表面上的对称的愉悦，我们不得而知。不过，当我们考察过行吟曲和维勒莱在马肖那个时代的历史地位后，便会发现这种表面上的对称感变得更为明确了。如我们所知，行吟曲已经有着漫长的历史传承了，但其作为一种音乐体裁，是在马肖这里结束的。而另一方面，维勒莱直至十四世纪初才获得固定的形式和专属的名称——虽然马肖并不赞同这个称呼。马肖将维勒莱置于其音乐作品集的最后看来并无特殊的预见性，但这一形式作为多声部世俗歌曲确实还有未来的发展空间。

马肖更倾向于称这种体裁为叙事尚松［*chanson baladée*］而不是维勒莱，也许从他坚持使用三个诗节的诗歌文本（就像在叙事歌中那样）上可以得到部分的佐证。他喜欢 *baladée* 这一形容词还有可能是因为其包含的原初含义和这些歌曲一直以来作为舞蹈伴奏音乐的功能。就这种联系而言，可以引起注意的是与维勒莱有着相同形式的意大利巴拉塔也同样是一种从单声部舞蹈歌曲发展成为十四世纪世俗多声部音乐的重要体裁的（见第十八章）。

维勒莱作为一种独立但尚未完全定型的类型的出现过程——我们还是暂且不顾马肖的反对使用维勒莱这一通行的名称——可以从马肖本人的作品中发现证据。在合集中，有两首乐曲（第 13 号和第 14 号）确实既不符合维勒莱也不符合叙事歌的固定形式。但这两首作品都是带叠句的三节诗体，其诗体和音乐风格则近似于和它们一起出现的简朴的单声部维勒莱。而合集中的其他同类诗作（包括马肖没有配乐的六首）都具有我们如今视为标准的维勒莱的形式，即：每个诗节以数个诗行构成的叠句开始又以之作为结束，共三个诗节。[37] 而每个诗节本身被进一步分为三段，其中头两段格律一致并配以相同的旋律；第三段则与叠句的格律和音乐相同。在这一固定的程式之中，马肖的维勒莱要比他的叙事歌和回旋歌有着多得多的变易性。叠句以及诗节中的第三段的规模从三到八个诗行不等；而有着六行或更多的更为长大的结构，则出现在诗作过半的位置。诗节的头两段都比较短小，通常由两到三个诗行组成。对于长度具有对比性、在韵律上近乎完全自由组合的诗行的个性化运用，导致了诗体结构的进一步变化。

430

37. 施拉德的维勒莱版本认为两个诗节之间的叠句要唱两遍，这是一种误导。

马肖尽一切可能在维勒莱基本框架以内来创造不同的诗体形式。他最终喜爱的是《命运的慰藉》中的例子，这种结构在他的第 24、28 和 29 号维勒莱中也完全复现。[38] 这四首作品的共有结构形态可图示如下：

诗体：	$A_7A_7B_4B_7A_4A_7B_4$	$b_7b_7a_4$	$b_7b_7a_4$	$a_7a_7b_4b_7a_4a_7b_4$	$A_7A_7B_4B_7A_4A_7B_4$
音乐：	*A*	*b*	*b*	*a*	*A*

其余的维勒莱在格律、诗行的长短及音节的数量上都或多或少地与上面的程式不同。这种必定反映了诗人有意识努力的结构多样性，使称维勒莱为“三种固定形式之一”的说法显得有些矛盾。尽管大的结构框架保持不变，但其中成分的尺度与形象却有可能每首各异。而且，这些成分也决定着其配乐的形态。为此，我们只能将任何一首三诗节维勒莱的总体结构进一步简化为：*A bba A bba A bba A*。

马肖对于维勒莱的音乐结构的处理并不像我们预期的那样趋于标准化。当然，他并未改变反复的固定程式，但在构建两个乐段以及将它们和其他部分相结合时并未遵循同样的手法。诗节在头两个部分的旋律的结束上即存在差异。在真正的维勒莱中，有十一首的这个旋律（*b*）是完全反复的，在结束终止式上并无变化。而其他二十首维勒莱的 *b* 段则分别配以开放和收拢的结尾——这在较晚作曲家的作品中几乎是一个不变的特征。还有一个更让人想不到的手法上的不同出现在马肖的某些叠句的配乐中。一般说来，两个乐段都反映着文本的诗体结构，但在其内部并无乐句的反复。然而，有八首维勒莱的叠句却被配以含有开放和收拢结尾的反复乐句。[39] 这种进一步的细分便使得第一乐段的结构和诗句第二段的两次陈述对应起来（$A_oA_cb_ob_ca_oa_cA_oA_c$）。但是，马肖对这种手法的运用看来与诗体结构无关。尽管确有七首维勒莱的叠句是被均分为两段，但其他与之相同的叠句的配乐仍然是常规的非反复形态。[40] 而且，在第 10 号维勒莱《与美德》中（*De bonté*，AMM，No. 64），叠句的五个诗行在反复中被分为三加二两个部分。这种维勒莱第一段中的反复形态在马肖的其他多声部作品及其后的作曲家的创作中都不曾出现，甚至在对维勒莱的描

431

38. 第 28 号维勒莱也可见于：HAM，No. 46b。
39. 即第 7、10、12、17—20 号和第 27 号维勒莱。
40. 例如第 4 号维勒莱，见：HAM，No. 46a。

述中根本就没有提及。然而，这种做法在西班牙的坎蒂加中倒是常有的，它出现在马肖的音乐中，是表明法语歌曲的形式仍然处于定型过程中的另一个明证。

诗体和音乐形式的个性化以及单声部占据主导地位，并非马肖的维勒莱异于其叙事歌和回旋歌的全部方面。还有一个突出的（恐怕也是最显著的）差异，乃是旋律风格的不同。不少维勒莱都像第 10 号那样几乎完全是音节式的。其他的也引入了一些两三个音符对一个音节的人声装饰音，但并未丧失简朴的、近于民歌的性格。少数作品中也会出现一两次较长的花唱，但其长度一般不会超过两到三小节。即使是多声部的维勒莱也没有太过偏离这种朴素的旋律风格。第 28 号维勒莱在使用每个音节上不超过三个音的装饰音方面具有代表性。[41] 唯有第 31 号维勒莱在使用对应不一般的延伸性音乐韵律的较长花唱方面预示了未来的发展。回旋歌和晚期的叙事歌中典型的延展性乐句和经常出现的长花唱，在维勒莱中是找不到的。

就整体而论，马肖的世俗歌曲给予他的音乐作品合集一个完美的结束。不仅仅是由于其中含有他的一些最动人的音乐篇章，也因为它们代表了马肖对音乐形式与风格的发展的最具原创性的贡献。以特罗威尔的单声部歌曲为起点，马肖独自创造了带伴奏的独唱歌曲形式。在此过程中，他为随后的一个多世纪培育出了相应的作曲技术和人声与乐器声部的组合方式。马肖的歌曲也见证了简单的舞蹈音乐向高度复杂化的艺术形式转变的过程。尤其应该引起注意之处在于：这一过程的不同阶段同时并存于他的作品之中，几乎浓缩了从最简单到最复杂的常规进程。马肖似乎轻松地游走于最为繁复的四声部二重叙事歌（第 34 号）和朴实无华的舞曲式单声部歌曲之间（第 37 号叙事歌）。为此，我们也无法断定维勒莱是否属于比叙事歌、回旋歌或经文歌更早的创作时期。诚然，马肖伟大性的重要方面便在于他能在极端的智力性结构和纯朴的民歌式简洁之间来去自如。没有哪一位中世纪作曲家拥有如此惊人的多面性。在文艺复兴开始之前，我们找不到能与之媲美的博大精深的音乐人物；而即便是在此之后，也少有人能达到、更不用说超过马肖的崇高艺术成就。

432

---

41. HAM，No. 46b.

第十八章
意大利的“新艺术”

在十四世纪，意大利的世俗多声部音乐在毫无预备的情况下突然出现并十分繁荣。因此，有时也会对“新艺术”这一概念能否用于在音乐形式和记谱体系特征上似乎都不同于法国“新艺术”的这种音乐文化发生争议。意大利音乐的确并未成为菲利普·德·维特里和约翰内斯·德·穆利斯所描述的这种新生艺术的组成部分；并且，其新意也并非是相对于那种被称为“古艺术”[*ars antiqua*]的更早音乐实践而言的。然而，正因为此，它也比同时代法国的各种完全可以被称为“新艺术”的进展具有更为激进的革新性。 433

试图寻找这种基于康杜克图斯或花唱式奥尔加农的新型多声部音乐的祖先，似乎有些勉强，也缺乏确凿证据。一种较为可信的猜想是，意大利多声部音乐发轫于一种本土的带有即兴器乐伴奏的独唱歌曲艺术。[1] 这种艺术并未留下较早的直接证据，但其存在确实多见于文献记载。正如我们在第十一章所见，阿尔比十字军运动（1209—1229 年）迫使许多特罗巴杜尔和戎格勒去西班牙和西西里岛的宫廷或者意大利北部的新兴贵族那里寻找庇护所。而即使在此之前，法国南部的诗歌已经为意大利所知，并且为那些在几乎整个十三世纪都以普罗旺斯语写作的意大利诗人所模仿。直至但丁（1265—1321）及其不那么知名的同时代人出现后，意大利才开始接受一种以本地语写作抒情诗的“甜蜜的新风格”[*dolce stil nuovo*]。这种深受特罗巴杜尔诗学的形式与精神影响的新风格，在十四世纪得到

1. K. von Fischer，“On the technique，Origin，and Evolution of Italian Trecento Music”，MQ，47（1961 年），第 41-57 页。



弗拉·安吉里科［Fra Angelico］（1387—1455）所绘的《童贞女的安睡与升天》［*The Dormition and Assumption of the Virgin*］（波士顿，伊莎贝拉·斯特瓦尔特·加德纳博物馆［*Isabella Stewart Gardner Museum*］藏）

了许多诗人的发扬光大——其中最著名者便是彼特拉克（1304—1374）。根据这些诗人的作品以及大量提到音乐的文献佐证，我们可以捕捉到一个持续发展的单声部歌曲的传统，这一传统与意大利世俗多声部音乐的突然勃兴彼此交织，而这种兴盛正好出现在文学史和文化史学者一般所认为的意大利文艺复兴的开端。

434

本章并不去推测这种音乐文化可能的前驱，而是集中于 *trecento*（意大利语的十四世纪，字面意思为“三百年”）的意大利实际存在的音乐。不过，研究意大利多声部音乐的现存最早的文献不是一部音乐合集，而是一篇作者为帕多瓦的马切图斯［Marchettus of Padua］的论文，其标题颇具幻想色彩：《有量音乐艺术的园林》［*Pomerium artis musicae mensuratae*］。尽管在十四世纪，单声部音乐也已采用有量记谱法，但“有量音乐”一词出现在论文的标题中一般和多声部音乐有关。而且这篇论文是马切图斯在其第一篇论文——《素歌音乐艺术详解》［*Lucidarium in arte musicae planae*］中已经预告过的续篇。对于这两篇文献的产生时间一度存在争议，不过现在一般认为《详解》完成于 1317—1318 年间，而《园林》稍晚一

些，约在 1319 年，并且肯定不晚于 1326 年。[2] 关于这一定年的过度关注，在很大程度上是出自一种想要证明马切图斯描述的意大利有量记谱体系是独立于法国体系之外并且未受到法国“新艺术”论著影响的努力。事实上，《详解》本身即提供了足以判断这种论断正确与否的可靠证据。马切图斯多次引用了科隆的弗朗哥的话，而他对于意大利和法国方式的比较——有时明显地偏向于后者——表明，他绝非不了解同时代法国的记谱原理。而这些原则究竟是否由菲利普 · 德 · 维特里和约翰内斯 · 德 · 穆利斯最先制定出来，其实并不重要。尽管在这两种体系之间存在一些共同点，但意大利记谱体系很明显是基于不同的原则并遵循着不同于法国记谱法的具体方式。而且，意大利记谱体系还引入了未见于法国体系的节拍组合形式。由于这种记谱法上的差异造成了意大利多声部音乐的某种截然不同的新的节奏风格，在考察意大利作曲家及其音乐之前，首先讨论这些原则是十分重要的。

意大利记谱法体系

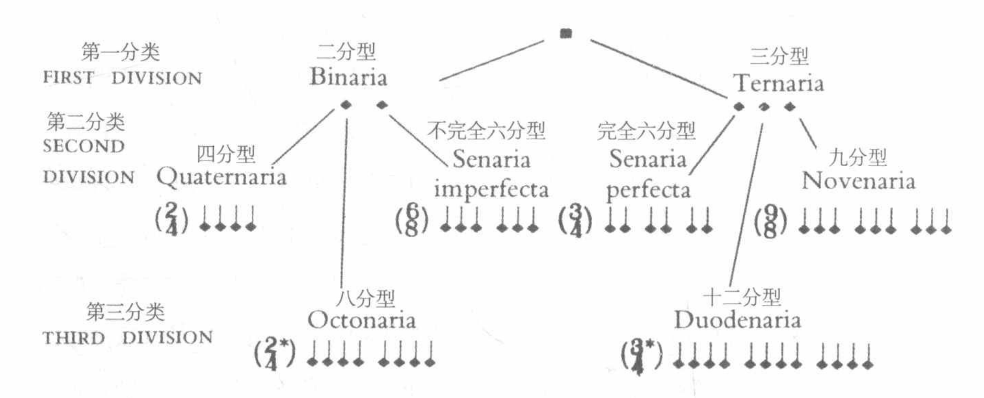
尽管没有确凿的历史证据,但意大利记谱法显然是衍生自皮埃尔 · 德 · 拉 · 克鲁瓦和《福韦尔传奇》中的体系。总之，意大利人依然使用分隔点 [dot of division] 来区分相当于一个短音符的倍短音符组。我们知道，在法国记谱体系中，决定这些倍短音符的不同时值的原则，直到维特里和穆利斯的论文确立起短音符和微音符（◆ 和 ⬥）的四种中拍和短拍的组合形式后才出现。这样一来除少数特殊情况外，分隔点变得无关紧要了，法国音乐由此可以自由地发展其灵活而高度复杂的节奏风格。然而在意大利记谱法中，分隔点的基本性质得到保留，起着差不多相当于现代小节线的功能。不过它们甚至更加具有限定性，因为它们严厉地限制着（就算并未完全消除）跨小节线的连音符或切分音。毫无疑问，这种限制最终导致意大利作曲家们为反抗小节线的霸权而接纳了法国记谱法原则（比二十世纪的先锋派早了五百年）。但是在一开始,意大利记谱体系将短音符作为小节单位，

---

2. N. Pirrotta, “Marchettus de Padua and the Italian Ars Nova”, MD, 9（1955 年），第 60 页起。

并根据短音符内更小音符的数量划分出一系列的“三分性”节拍（谱例 XVIII-1）。

436 **谱例 XVIII-1：意大利记谱法的节拍分类**



意大利和法国节拍体系之间的相似点是不言而喻的，但其差异性更需要加以关注。第一分类中的二分型和三分型节拍形式相当于法国体系中的不完全和完全中拍，但很少被独立使用。通常它们都被进一步细分为第二或第三分类中的一种节拍型，在手抄本中以其名称的首字母来指示：*q*、*si* 或 *i*、*sp* 或 *p*、*n*、*o*、和 *d*。尽管第二分类的四种节拍型可以对应维特里的中拍和短拍的四种组合形式，但意大利作曲家却较少使用之，而是更愿意使用在法国记谱体系中没有对应物的第三分类中的两种节拍型。八分型和十二分型不仅只是可以使用倍微音符而获得的四分型和完全六分型细分的结果，也并非两个或三个四分型单位的简单组合，而是独立的节拍型，最好译为 2*/4 和 3*/4，之所以加星号是为了和第二分类中的同样节拍相区别。[3]第三分类中的微音符也就成了十六分音符，而不是八分音符；短音符则仍然等于一个完全小节（𝅗𝅥 或 𝅗𝅥.）；倍短音符则可以用于二者之间的所有时值。稍后一些，通过在记写八分型和十二分型中引入法国记谱法中的长拍概念，解决了这一意大利记谱法中的模棱两可之处。这样一来，长音符成为小节单位，短音符就等于四分音符，倍短音符则等于八分音符。而这种更为精确的记谱方式并未影响到音乐的实际效果，这可以从出现在不同抄本中采用不同记写方式的同

3. 皮洛塔［Pirrota］在 MFCI 中引入了这里使用的拍号系统（见：第 1 卷，第 ii 页）。

一作品的例子得到证实。[4]不过，现代版本通常还是以 2×1*/4 和 3×1*/4 的拍号来指示以新形式记录的八分型和十二分型作品。

区分第三分类节拍型的需求源自后者与第二分类节拍型之间的比例关系。在第二分类中，正如在法国记谱法中那样，微音符在四种节拍型中的时值都是相同的，并且在第三分类中也保持了相同的时值，但此时，它们在一种更慢的节拍中以更快的速度运动。例如，八分型的一小节相当于四分型的一个半小节，前者的四个微音符等于后者中的三个。另一种表记方式，是让 2*/4 和 3*/4 拍的四分音符等于 6/8 和 9/8 拍中的附点四分音符。许多意大利乐曲都以在一个声部引入八分型或十二分型的小节对应另一个声部的不完全六分型或九分型小节来证实了这种比例关系。[5] 第三分类的特有拍号还指示着在意大利音乐中常见的各声部从一种节拍型转变为另一种时的比例关系。

437

尽管这些节拍关系在意大利多声部音乐及其记谱法形成的各个阶段可能不尽一致，但马切图斯对意大利人和法国人记写一系列时值不变的倍短音符方式的比较，还是清楚地表明：十二分型及九分型与八分型及不完全六分型在节拍上的等同，已经成为了最早的意大利音乐实践的必要成分。《详解》中的描述是如此精确，以至于可以轻而易举地制作一个对比的例子来表明两种记谱形式的不同（谱例 XVIII-2）。[6] 支配两种记谱形式的规则在此无需涉及，但由意大利记谱法的自身特性所造成的二者间节奏风格的对立是显而易见的。马切图斯本人已经意识到了这种对立及其背后的民族渊源。他建议，如果需要运用法式记谱形式，可以加一个字母 *g*（即“高卢的”［*gallica*］）作标记，因为“我们使用的这种不完全中拍的划分法来自法国人那里”。无疑，意大利人——或者马切图斯——已经采用了他们曾经如此渴望的法国方式。[7] 但是，他们也显示出对于第三分类的节拍型——八分型和十二分型——的压倒性偏好，这便造成了他们的音乐中极具自身特色的节奏风格。

---

4. 在 MFCI 第 1 卷第 9 曲中，皮洛塔给出了一首十二分型的牧歌的三个版本，其中两个以旧的形式记录，一个采用新形式。另见同书第 3、12 和 14 曲。
5. 例如，前面脚注 4 中提到的第一首曲子。参见第十九章，第 519 页和谱例 XIX-5。
6. 谱例 XVIII-2 所依据的《详解》的部分英译（含谱例），见于：Strunk，SR，第 168–169 页。
7. Pirrotta 的 MFCI 第 2 卷中的第 23 和 28 曲是两个取自 ***Rs*** 的、标有 *s.g.*（*senaria gallica*［高卢六分型］）例证。而第 29 曲则交替使用的 *s.y.*（*senaria ytalica*［意大利六分型］）和 *s.g.*。第 28 曲的影印本见 Apel，NPM，第 383 页。

谱例 XVIII-2：标记倍短音符组的法国和意大利“方式”（根据马切图斯）



438

《罗西藏稿》和意大利北部的音乐

意大利世俗多声部音乐最早的大宗合集是梵蒂冈手抄本“Rossi 215”（***Rs***），这是一个含有二十九首乐曲的残件，其中有些作品不完整。近期发现的对《罗西藏稿》[Rossi Codex] 进行补充的四个附加的对开页 [folio] 将这一曲目总数提升至三十七首。这些乐曲的作者均为佚名，但通过和较晚抄本文献的参照对应，将其中两首曲子归于一位“皮耶罗”[Piero]，另两首曲子归于乔万尼·达·翡冷翠 [Giovanni da Firenze] 的名下，关于这位作曲家我们马上还要提到。[8]尽管这部抄本中的大多数内容为佚名，但《罗西藏稿》很显然源自于意大利北部，并且被认为是代表了 1330 和 1340—1345 年间与阿贝托·德拉·斯卡拉 [Alberto della Scala] 有关的音乐圈子中的曲目。阿贝托是斯卡拉家族 [Scaliger family] 的成员和著名的维罗纳亲王、但丁的保护人康格兰德·德拉·斯卡拉 [Can Grande della Scala] 的长子。阿贝托甚至比他的父亲更喜爱艺术、文学和音乐以及担任艺术家的保护人。“由于对于劳累和不适极其敏感脆弱”，[9]他更愿意住在帕多瓦

---

8. ***Rs*** 的一份现代译本（不包含新发现的八首牧歌）载于 Pirrotta，MFCI，第 2 卷，第 9-33 曲。两首皮耶罗的作品是该卷中的第 2 和第 8 首；乔万尼·达·翡冷翠的两首是第 1 卷中的第 8 和第 9 首。其他曲目的信息列表，可见：W.T.Marrocco，“The newly-discovered Ostiglia Pages of the Vatican Rossi Codex 215...”，AcM，第 39 卷（1967 年），第 84-91 页。
9. 来自一部十八世纪的维罗纳历史，转引自：Pirrotta 的“Marchettus”，第 67 页。

（这里被斯卡拉家族一直统治到 1337 年），而将维罗纳的繁重政务委托给他的弟弟马斯提诺［Mastino］。《罗西藏稿》中的歌曲在许多方面都显示出与阿贝托和帕多瓦城的联系。诗歌的语言显露出当地方言的痕迹，而其诗体结构则与安东尼奥·达·唐波［Antonio da Tempo］——一位当地的诗人，曾于 1332 年将一篇论俗语诗的论文敬献给阿贝托·德拉·斯卡拉——所描述的相一致。有两首诗还提到了 Iguane 或 Euguane，也就是被认为住在帕多瓦附近的欧加尼亚山（*Colli Euganei*）的山林女神。还有一首诗甚至与斯卡拉家族的人有关：其中提到一位弟弟（马斯提诺？）离开美丽的佩斯齐哀拉［Peschiera］城堡——这是 1328 年由康格拉德兴建于加尔达［Garda］河南岸的建筑——去寻找他的兄长（阿贝托？）。[10] 最后，《罗西藏稿》的记谱比其他任何意大利多声部文献都更接近帕多瓦的马切图斯论文的描述。这当然和 ***Rs*** 产生的年代有关，但也能间接地表明帕多瓦和阿贝托·德拉·斯卡拉的宫廷在意大利多声部音乐的早期发展和交融中所扮演的主要角色。

439

尽管其来源不详，《罗西藏稿》所预示的世俗多声部音乐的繁荣很快出现在了意大利北部，尤其是在米兰的维斯孔蒂和维罗纳的斯卡拉宫廷中。在保存下来的三十七首乐曲中，有一首是非常鲜见的意大利回旋歌［*rondello*］；而其他曲目则第一次涵盖了意大利“新艺术”世俗歌曲的三种体裁：二十九首牧歌和两首猎歌均为多声部，五首巴拉塔为单声部歌曲。尽管这些体裁的相对重要程度及其音乐风格在整个十四世纪发生了剧烈变化，但我们还是可以在此首先描述之，毕竟是《罗西藏稿》标志着它们有记录的历史的开端。

牧歌

正如我们所知道的，被加以多声部配乐的第一种意大利语世俗诗歌类型便是牧歌［madrigal］。这个名称的起源从其见诸文献开始就是争论不休的对象。弗朗切斯科·达·巴贝利诺［Francesco da Barberino］在写于 1313 年的著作中使用了

10. Pirrotta，MFCI，第 2 卷。更多的相关史料，可参见该书第 1 卷和第 2 卷的前言以及前面脚注 2 中提到的论文的第 67–68 页。

matricale 的拼法，这显然是暗含本地语或母语诗歌的意思。安东尼奥 · 达 · 唐波在 1332 年则使用源自 *mandria*（“牧人”或“羊圈”）的 *mandriale* 一词来指称一种乡野的田园诗歌。这一近乎武断的词源也是无法让人接受的，不过它确实指明了许多早期牧歌的田园诗性格。其他一些较晚的牧歌涵盖了从爱情到道德讽喻的宽广的题材范围。因而这一名称有可能确实来自 *matricale*，而 *mandrigale* 及其他变体的写法也指示同一诗歌类型——这是最早具有自身特质的意大利诗体之一。

牧歌的诗体和音乐形式

在牧歌的历史开始之际，其诗体形式甚至可能比其名称的拼法更为变化多端。其基本结构为数量不等的三行体诗节（称为 *terzetti*）再加上一个单行或两行的利都莱罗 [*ritornello*]。但利都莱罗的数量及其所在的位置也可能发生变化。有些文



《斯夸奇亚卢皮藏稿》[Squarcialupi Codex] 中的一页，含有牧歌《如果他不是在天堂》[*Ita se n' era star nelparadiso*] 及其作曲家文琴提诺 · 德 · 阿里米诺 [Vincentino de Arimino] 的肖像（佛罗伦萨洛伦佐图书馆 [Biblioteca Laurenziana] 藏）

本没有利都莱罗，还有的可能每个诗节后都有一个利都莱罗，也有的在结尾处有两个利都莱罗。某些早期的“牧歌”甚至使用其他诗体，只是由于其音乐结构与风格之故被归入牧歌的种类。在这些形形色色的形式中（包括真正的牧歌），又由于格律和诗行长短的各种组合进一步造成了多变性。就诗行的长度而言，需要注意的是，意大利诗人对均匀的十一音步诗行表现出如此强烈的偏好，以至于现代学者在分析诗体形式时以大写字母来指示之。而小写字母则被用来标记更短的“破开的”诗行（通常为七音步）。这种分析意大利语诗歌时的大写字母的用法绝不能和后者用以指示诗体和音乐的叠句时完全不同的用法相混淆。 440

而进入十四世纪，由两到三个三行体诗节［terzetto］外加一个两行利都莱罗构成的标准化形式逐渐产生。只有十一音步的诗行被从头至尾地用于全诗，而韵脚的格式也基本固定不变了：ABB CDD EE 或 ABB CDD EFF GG。牧歌文本的配乐则反映了这种诗体形式：由两个相对独立的乐段分别对应着反复的三行体诗节和利都莱罗段，二者通常由于运用不同的节拍以形成对比。

这样一来，一首完整的牧歌的曲式可以用字母表示为 *aab* 或 *aaab*。不过这种标准牧歌形态的简化形式，既不应使我们忘记多种变化结构的存在，也不应造成牧歌是一种简单相似于法语叙事歌和尚松的体裁的印象。如果产生了后一种误认，那就是完全无视叙事歌和牧歌截然不同的诗体形式及其配乐的结构和功能。对于叙事歌而言，一个单一诗节的整体构成是 a_o a_c *b C*。如果诗节中的每一诗行的音乐都以一个字母来指示，一个典型的七行体诗节就是 *ababcdE*。而在牧歌中，三行体诗节的每一行通常会有其自身的配乐，并且常常是一个以完全的结束终止式作结、后跟休止符或分隔线的完整自足的单位。因此其第一乐段实际可以进一步细分为 *abc* 的结构形态。而两行体的利都莱罗段则可能以其他方式来处理。在某些牧歌中两行均配唱相同的音乐，但也有两行各有其配乐的情形。故而，如果将一首完整牧歌的每一诗行的配乐都指示出来，就会得出下列的图示： 441

三行体诗节	利都莱罗段
abc abc（*abc*）	*dd* 或 *de*

将这种结构形态与法语叙事歌相对比（当然需要将后者扩充三倍以指示出完整的

形态），便可以清晰地发现，意大利牧歌无论其音乐还是诗歌结构，与法语世俗歌曲并无太多渊源。

除去牧歌在诗体和音乐结构上的本土色彩之外，其音乐风格也毫不奇怪地独立于外来影响之外。这种风格最为显著的特征便是每个声部均唱歌词的二声部织体。其次，是延伸性的花唱和短促的近乎或完全音节式的片段的交替出现。牧歌的上述明显特征使人猜想其来源是康杜克图斯，但这种假设的不可能性在本章开头已经加以述及。很难相信长久以来已被遗忘的康杜克图斯能够被两度“复活”，而且是在亚当 · 德 · 拉 · 阿莱的回旋歌和《罗西藏稿》的牧歌这两种如此不同的风格中。而牧歌和某些几乎同时代意大利的康杜克图斯风格的赞美诗、继叙咏和行进歌曲之间在风格上的对比也同样惊人（正如谱例 XVIII–3 所示）。其中第一个例子定年在 1300 年前后，一度被视为康杜克图斯和牧歌之间存在关联的“确凿证据”。[11] 而它和来自一首早期牧歌的第二个例子之间在风格上的大相径庭是不容置疑的。

除了在节拍和旋律性格上的明显不同外，谱例 XVIII–3 还揭示出更多足以将牧歌和康杜克图斯区别开来的微妙差异。[12] 在常规的康杜克图斯中，各声部都覆盖着基本相同的音域，大量反向运动，必然会频繁地发生交叉。并且，由于音对音或纽姆对纽姆的织体的缘故，一首康杜克图斯中各声部的节奏音型即使不是完全一致，也是大致相近的。就康杜克图斯风格的各方面而言，早期牧歌都是与之大不相同的。后者的两个声部也可能在音域上重叠，但上方声部和下方声部之间的划分十分明确，很少发生交叉（即使有也不过几个音）。同度、五度或八度的平行进行很常见，既可以互相在音对音的织体中，也可以被装饰音型所包裹。这些音型尤其成为上方声部的重要特征，并使其总体上比下方声部更为华丽和花饰，后者倾向于以更慢的速度和更长时值的音符来运动。在许多情形中，低声部的反复音暗示这些保持音应该被打破来适应新加入的歌词。牧歌的另一个显著特征，是其对于将固定声部升高至调式结音和从三度音程进入同度的终止式进行的强烈偏好。

442

443

11. NOHM，3，第 42 页。其中谱例 19 是一个来自这一“确凿证据”的更长的片段。将这个例子和谱例 20（第 44 页）以及更晚些的谱例 22（第 55 页）——后者是一个“典型的”牧歌——相对比，将会发现两种风格之间极大的差异。

12. 参见之前脚注 1 引用过的论文。

谱例 XVIII-3：早期牧歌与假设与之有关联的康杜克图斯的对比

a. Bonaiutus de Casentino，摘自 Vatican MS. Lat.2854（约 1300 年）



b. Quando i oselli canta（**Rs** 5）







a. 愿这肉体的医治能生出灵魂之爱与喜乐的果实。

b. 当鸟儿啾鸣，牧羊姑娘走进了空地。

而同时代法国多声部音乐以及更早的康杜克图斯中最常见的终止进行却是固定声部下行进入结音。因此是将三度音程扩展为五度以及五度或六度音程扩展为八度。意大利终止式的不同形态只是又一个证据，表明在一个固定声部基础上附加声部的传统手法并非意大利多声部音乐的出发点。唯有假设牧歌是起源于一种带有即兴伴奏的单声部世俗歌曲，才能圆满地解释它为何会具有上述全部特征。而这种即兴的器乐声部向预先创作的人声旋律的转化，实际并未消解其作为更富于流动性的上方声部的伴奏的功能。或许这使得二声部的织体更为均匀，但其固有的各个特征依然存在，而这些特征也从未从牧歌这一最为典型的十四世纪意大利多声部音乐类型中完全消失。

猎歌

见于《罗西藏稿》的第二类意大利语世俗多声部体裁是意大利语猎歌——卡西亚［caccia］。有关这一类型的起源问题甚至比牧歌更加扑朔迷离和难以解答。*caccia* 一词当然就是法语 *chace* 的意大利语对应物，这两个术语都与卡农技术有关。然而，法语猎歌和意大利语猎歌之间在结构上的差异否认了二者间可能存在的任何直接关联。我们应当还记得法语猎歌通常是三声部的卡农。而典型的意大利语猎歌尽管也是三声部复调，但只有上方两个声部构成了带有歌词的声乐卡农形式。第三个也是最低声部却是一个自由对位的固定声部——也就是非卡农化的——并且通常没有歌词。因此，我们可以将一首意大利猎歌的多声部织体描述为：一种在可能为器乐化的固定声部之上的二声部卡农形式。这种织体在意大利文献中的二十六首卡农乐曲中出现了十九次。[13] 除去多声部结构的差异外，意大利语猎歌还有着不同于法语猎歌、但却和牧歌有关联的另一个形式特征。除了仅有的五个例外，所有意大利语猎歌都可以分为两个独立的段落，其中第二个是利都莱罗段。第一个、也是更长大的段落总是卡农式的，其第二个声部

---

13. 正如牧歌的情形一样，意大利猎歌的诸多音乐和文本变体形式，将在一篇单独的文章中加以讨论。［译者按：作者似乎并未写成这篇论文，参见：《新格罗夫音乐和音乐家词典》第二版（2001 年）"Richard Hoppin" 词条所附霍平著述编目及 "Caccia" 词条的参考文献。］

和第一个声部之间有相当长的时间间隔。而对利都莱罗段的处理方式却是多种多样的。大约一半多一点的乐曲仍为卡农式，但由于第一个声部和第二个声部之间的间隔的缩短，而大多比前面的段落短小。在大多数非卡农式的利都莱罗段中，两个上方声部和固定声部同时开始，但其中有一些以模仿式的进入开始（甚至包括固定声部在内），从而造成卡农的假象。但由于各声部很快转化成了自由对位来伴随下一个开头乐句的进入，故而并非真正的卡农。[14] 444

意大利猎歌的歌词文本

无论就内容还是形式而论，意大利猎歌都显示出比其利都莱罗段的音乐处理更大的变化性。在二十六首歌词文本中有十五个是描绘性的，带有对话和叫喊——这给配乐的标题性效果提供了空间。在将猎歌的音乐技术用于描写狩猎题材方面，意大利诗人和作曲家们并不稍慢于法国人，不过事实上只有七首确实表现了狩猎场景。其他八首的题材非常广泛：从捕鱼、航船、篝火到市场和乡间漫步。所有这些描绘性文本的载体均为没有固定诗体形式的长诗节，只是它们大多以十一音步的对句来开始和结束。这种长度的诗行也可能作为插入段出现在构成诗中的角色对话和喊叫的短诗行之间。在为这种文本配乐时，作曲家们有时将卡农一贯到底，而并未因结束的对句而中断，但更为常见的情形是这一对句构成了单独的利都莱罗段的文本。有些意大利猎歌有两个甚至更多的诗节，需要在利都莱罗段之前反复第一诗节的配乐，还有些作品有两个诗节，其后分别跟着一个利都莱罗段。这些乐曲的文本的完整演唱就将产生 *aab* 或 *abab* 的曲式结构，这无疑增强了意大利猎歌和牧歌之间存在联系的可能性。

这种联系在那些歌词文本采用牧歌诗体的猎歌中甚至更为明显。这类曲目通常被称为卡农式牧歌［*canonic madrigals*］，以区别于那些采用对话和呼喊等戏剧性形式的“真正的”猎歌。不过，无论就题材还是诗体形式而言，这两类之间

---

14. 例如：W. T. Marrocco 的 *Fourteenth-Century Italian Cacce* 中的第 14 和 15 曲。后一首曲子的利都莱罗也见于 NOHM 第 3 卷的第 59 页（谱例 24），但这里将其误认为是三重卡农。可以将其和兰蒂尼的《来啊，告诉我》［*De, dimmitu*］的利都莱罗段这一真正的三声部卡农加以对比——后者见于 Marrocco 的 *Cacce* 一书的第 10 曲和 Schrade 的 PM 第 4 卷的第 216 页。



归于皮耶罗名下的猎歌《现在来了一队人》[*Or qua conpagni*]，见于《罗西藏稿》（罗马，梵蒂冈图书馆）

445

的分野并不清楚。一首早期的猎歌《怀着甜蜜的渴望》[*Con dolce brama*] 描写的是乘船远航，但其文本却采用了牧歌式五个三行诗节的形式，却没有利都莱罗段。[15] 而另一方面，描述狩猎而非其他世俗生活场景的文本却出现在两首所谓的卡农式牧歌《经过开阔的田地》[*Per larghi prati*] 和《在枯木中》[*Nel bosco senza fogile*] 之中。[16] 这两首猎歌的作曲者为乔万尼·达·翡冷翠，他是我们知道的第一代意大利作曲家中的一员。更让人吃惊的是，他的同时代人以及同乡盖阿尔德洛·达·翡冷翠 [Gherardello da Firenze] 竟然将大量类似的狩猎诗谱写成了常规的（也就是说非卡农式的）牧歌。[17] 盖阿尔德洛还创作过一首最为知名和最广为流传的狩猎式猎歌《黎明就要来临》[*Tosto che l'alba*]。[18] 这第一代作曲家中的第三位雅各布·达·博洛尼亚 [Jacopo da Bologna] 则为证明牧歌和猎歌之间的密切联系奉献了又一个例证：他以同一歌词文本《野外的小鸟》[*Oselleto selvazo*] 分别写作了一首牧歌和一首猎歌的配乐。这首诗本身是牧歌，与狩猎并无干系，其内容是向那些自视甚高但技巧拙劣的作曲家们——他们自比于菲利普·德·维特里和帕多瓦的马切图斯——表示轻蔑。[19] 而在这些内容和形式已经纷繁复杂的曲

---

15. Marrocco，Cacce，No.6 和 Pirrotta，MFCI，2，No.7.
16. Marrocco，Cacce，No.20、15 和 Pirrotta，MFCI，1，No.19、20.
17. 例如：Pirrotta，MFCI，1，No.24、25、27、29。
18. HAM，No.52；Marrocco，*Cacce*，No.25 和 Pirrotta，MFCI，1，No.33。
19. 对于其中第三位自命为"大师"的 Fioran 或 Floran 的文本的解读，见：Pirrotta，MFCI，4，p.ii。该卷中还有这两首乐曲（第 17 和 31 曲）。另请参见：Marrocco，*The Music of Jacob da Bologna*，第 78 页和 111 页；以及 PM，第 6 卷，第 18 曲和第 20 曲的 a、b。

目之外，我们还要补充：有一首猎歌《自叛徒中来》[*Dal traditor*]其实是巴拉塔的配乐，而另一首叫做《当我看见》[*Quan ye voy*]的竟然是法语尚松！[20] 越是深入地研究，就越显得“狩猎之歌”这一名称的名不副实。事实上，和法语猎歌的情况类似，“卡西亚”这一术语仅仅着眼于卡农这一音乐技术，而后者可以用于完全不同形式与内容的诗作的配乐。因此，我们似乎可以将所有意大利文献中的卡农式乐曲都称为 *cacce*，正如马肖曾经把一首行吟曲的卡农式诗节称为 *chace* 一样。

446

巴拉塔

十四世纪意大利世俗歌曲的第三个重要类型巴拉塔[ballata]，其配乐形式也是在《罗西藏稿》中首度出现，但并非多声部音乐而是单声部的。意大利的巴拉塔和法国的叙事歌不是一回事，尽管二者都起源于舞蹈歌曲。不过到十四世纪中叶，法语叙事歌已经发展成为了一种精美华丽的多声部歌曲，只有它的名称还暗示着那卑微的起源。而意大利的巴拉塔此时仍然和舞蹈保持着密切联系，其形式和功能都相当于同时代法国的叙事尚松或维勒莱。开头是一个叠句[*ripresa*]，后跟以两个配以相同音乐的音脚[*piedi*]开始的诗节。诗节随即以一个转句[*volta*]作结，后者使用叠句的音乐，但歌词和叠句不同。从理论上讲，叠句在一首巴拉塔的每个诗节之后都要回复，但在演唱时这些反复有可能被省略。如果这样的话，含有几个诗节的巴拉塔理论上的结构形式——*A bba A bba A bba A*——在实践中应该为 *A bba bba bba A*。不过，在十四世纪的后期，大量的巴拉塔实际上仅有一个诗节和一次叠句的反复，其结构为：*Abba A*。

如果从文本和音乐的段落划分来看，意大利巴拉塔也可以称为“固定形式”；但是，如同法国的维勒莱一样，不同的巴拉塔中每个段落内部诗行的数量则是变化多端的。有些诗作甚至每段只有一行。而通常叠句和转句含有三到四个诗行，每个音脚则含有二至三个诗行。诗歌韵律和诗行长短也是不固定的，但巴拉塔一般使用一种在维勒莱中并不典型的韵律。在大多数情形下，转句的韵律为：第一

---

20. Marrocco，*Cacce*，No.8 和 22；Pirrotta，MFCI 第 5 卷的第 6 曲和第 2 卷的第 44 曲。

行和之前的音脚押韵，而第二行和之后的叠句押韵。以下的图示为含有两个诗行的巴拉塔的典型格律：

ABBA　cd cd deea　ABBA　fg fg ghha　ABBA[21]

这种将叠句的韵脚［a］在不同诗节的不同韵律间贯穿使用的做法，至少表明了诗人希望每个转句都能引入叠句的一次反复的意图。

447　巴拉塔的音乐风格和它们的诗体和音乐结构一样不同于牧歌和猎歌。不仅巴拉塔配乐的两个乐段倾向于规模相同，而且它们也缺少在其他体裁中将利都莱罗段和诗节配乐区别开来的节拍上的对比。不过最明显的差异可能在于巴拉塔那较为朴素的旋律风格。虽然大多数巴拉塔中都存在花唱段落，但通常规模较小，数量较少，其流畅性也远不如牧歌。这种简朴的性格无疑反映了巴拉塔作为舞蹈歌曲的起源以及这一功能在十四世纪的继续存在。无论较晚期的多声部巴拉塔是否用于歌唱或伴舞，其简朴和节制的旋律风格都基本上被保持下来。

巴拉塔起源上的法国影响是一个难以解决的问题。尽管巴拉塔和维勒莱有着相同的诗体和音乐结构，但某些意大利劳达颂歌和许多西班牙坎蒂加也有着类似的特征。而且正如我们已经知道的，维勒莱只是在马肖的作品中才开始成为一种独立的音乐形式。而他的许多单声部维勒莱只是《罗西藏稿》中的巴拉塔的同时代作品，甚至要比后者出现得更晚。因此，我们似乎可以明确地认为：就像牧歌和意大利猎歌一样，巴拉塔的出现并未依赖法国的模板。

在其发展过程中，巴拉塔还获得了其法国同类未曾享有的重要性。在整个十四世纪，无论是在数量还是音乐特色方面，维勒莱都始终依附于回旋歌和（尤其是）大型叙事歌。而与此相反的是，巴拉塔在意大利却得到了作曲家们的无比青睐，以至于它后来几乎全面取代了那些早期的多声部世俗歌曲体裁的地位。[22]显然，意大利世俗歌曲的三种体裁尽管对我们今人有着相同的吸引力，但对于十四世纪的意大利作曲家而言，其地位却是不可同日而语的。

---

21. Pirrotta，MFCI，5，No. 19。所有诗行均为七音步。图示中的大写字母代表叠句。

22. 在一份意大利乐曲的编目中，库尔特·冯·费舍尔列出了四百二十三首巴拉塔、一百七十七首牧歌和仅有的二十五首猎歌。当然最后的数字没有包括卡农式的巴拉塔。参见：K. von Fischer，*Studien zur italienischen Musik des Trecento und frühen Quattrocento*（伯尔尼，1956年）。马洛科后来又从 ***Rs*** 中发现了另外八首牧歌，参见之前的脚注8。

较晚的意大利多声部音乐文献

与大约抄录于1350年前的《罗西藏稿》的出现相距约数十年，又出现了一些较晚的意大利多声部音乐文献，除了大量残缺的抄本外，还有五六个大型合集。这些文献合在一起基本上构成了十四世纪意大利音乐的全貌。[23] 关于这些合集的定年还存在诸多争议，但它们的抄写年代大致应在1380年到1420年之间（或者更晚一些）。最晚出现的、也是规模最大的手抄本便是著名的《斯夸奇亚卢皮藏稿》[Squarcialupi Codex]，之所以这样命名，是因为它曾经属于佛罗伦萨的管风琴家安东尼奥 · 斯夸奇亚卢皮（1417—1480）。不过这部手稿是否是为或者被斯夸奇亚卢皮本人制作，却存在疑问。这部集子的编排方式和对象范围都显示出某种致力于钩沉过往音乐的好古风味，其中无比丰富的插图暗示某位富裕贵族的图书馆才应是它本来的归宿。《斯夸奇亚卢皮藏稿》的重要性体现在许多方面。尽管其中收录的音乐的版本形态并非总是清晰无误，但这三百五十二首乐曲包含了许多在别的文献中不曾发现的孤例。这些作品按照作曲家的小集来编组，每个小集之前都有这位作曲家的微缩画，并且几乎都是按照准确的年代顺序排列的。由于许多作曲家早已辞世，这些微缩画不可能是其精确的肖像，但其中也包含了许多重要的信息（诸如这些作曲家属于哪些宗教团体等）。手抄本中的编年排列顺序十分重要，并且可以通过大量其他音乐及历史和文学文献中的信息加以佐证。由此，我们就有可能在一定程度上比较确切地建立这些意大利作曲家的历史定位，并由此探寻意大利世俗多声部音乐从1330年左右产生到十五世纪二三十年代意外消亡的全过程。

448

第一代十四世纪的意大利作曲家

我们所知的最早一批作曲家中有大师皮耶罗 [Maestro Piero]、雅各布 · 达 · 博洛尼亚和乔万尼 · 达 · 翡冷翠。最后一位也叫乔万尼 · 达 · 西亚 [Cascia]，卡

23. 在 Fischer 的 *Studien* 的第83页和第88页起，有这些文献的列表，并附有对其内容的简要描述。

西亚是一座佛罗伦萨附近的小镇。尽管他们的出生地各不相同，但这些人的音乐都与意大利北部两个最强有力的统治者家族有关，即：米兰的维斯孔蒂家族和维罗纳与帕多瓦的斯卡拉家族。皮耶罗和乔万尼在《罗西藏稿》中各有两首作品，很可能与阿贝托·德拉·斯卡拉去维罗纳之前在帕多瓦的驻留有关。雅各布则为两首赞美卢奇诺·维斯孔蒂［Luchino Visconti］的诗歌谱曲，并且以文字游戏的手法隐喻了后者的名字。其中一首是牧歌《你的光》［*Lo lume vostro*］，而另一首《玫瑰色射线的光》［*Lux purpurata radiis*］则是十分罕见的出自十四世纪意大利作曲家之手的拉丁语经文歌。雅各布的另一首牧歌，《哦，在意大利》［*O in Italia*］是为庆祝伊莎贝拉和卢奇诺的双胞胎诞生而做，时间为 1346 年 8 月 4 日。卢奇诺于 1349 年 1 月 24 日过世，人们猜测是伊莎贝拉毒死了他。雅各布无疑在此后移居到了维罗纳，在那里至少一直待到马斯提诺·德拉·斯卡拉于 1351 年过世之后。正是在维罗纳，三人参加了一次音乐比赛，创作了一整套牧歌。其中一些诗歌文本提到了一位女士，她的名字“安娜”［Anna］隐藏在诗中，但因为这个名字的两个音节在配乐中被不断反复而透露出来。后来这套曲子的情节变味了，这位女士——她的名字不再出现——变成了一条拒绝爱情的毒蛇。这牧歌套曲最后以这位女士本人的回答作结，乔万尼·达·翡冷翠为这段话配了乐。[24] 这组彼此关联的牧歌并非将三位作曲家相联系的唯一纽带。乔万尼和皮耶罗还为同一首猎歌的文本谱过曲，这首名为《猎犬成群》［*Con brachi assai*］的诗作描写了在米兰附近的阿达河［river Adda］畔行猎的场景。在另一对曲子中，皮耶罗和雅各布各为一首牧歌配乐来赞美一位玛格丽塔［Margherita］。当时在米兰和维罗纳两地叫这个名字的女性，包括一位卢奇诺·维斯孔蒂的情妇和一位马斯提诺·德拉·斯卡拉的私生女。

449

在马斯提诺和阿贝托·德拉·斯卡拉分别于 1351 年和 1352 年辞世后，我们就寻不到皮耶罗和乔万尼·达·翡冷翠的踪影了。而雅各布·达·博洛尼亚可能还继续活动了一些时候。尽管他的作品中没有哪一首能确切地确定出在此之后的产生时间，但有一首三重牧歌《高傲的雄鹰》［*Aquil' altera*］却暗示了其与 1355 年 1 月 6 日皇帝查理四世在米兰的加冕典礼之间可能存在的联系。大约在此

---

24. Pirrotta，MFCI，1，No. 5。套曲中的其他篇章，见于该书第 1 卷，第 3、11、14 曲（乔万尼所作）；第 2 卷，第 1、4 曲（皮耶罗所作）；及第 4 卷，第 12、15、18、22 和 26 曲（雅各布所作）。

时，米兰和维罗纳作为音乐中心的重要性似乎开始衰落了。虽然世俗多声部音乐继续被创作和表演，但对于北方宫廷最为重要的音乐贡献者仍然是最早的一批作曲家，尤其是乔万尼和雅各布。到了十四世纪后半叶，音乐活动的中心南移到了佛罗伦萨，这里从此成为引领意大利世俗歌曲未来发展之地。

在我们转向佛罗伦萨的作曲家之前，有必要再审视一下北方的三巨头的音乐。这三人创作的中心都集中于典型的意大利体裁——牧歌和猎歌。皮耶罗和乔万尼甚至只采用这两种形式作曲，而只有在猎歌中他们才运用三声部技术。他们所有的牧歌都是二声部的，通常为联动式风格。皮耶罗似乎是三人当中创作数量最少的。他的作品虽然不止于《罗西藏稿》中的两首，但在其后的文献中也仅限于四首牧歌和四首猎歌。有两首猎歌为没有固定声部的卡农式二声部形式，还有两首则在卡农声部下面有一个常规的自由对位的固定声部。皮耶罗对于卡农技术的兴趣的另一证据来自他将其用在两首牧歌中的利都莱罗段中。因此，皮耶罗的作品无疑最能代表猎歌从牧歌中脱离并独立发展的重要阶段。[25] 在乔万尼的作品中，这两种体裁就完全分离开来了。如果不是从歌词文本上看，其十六首二声部牧歌和三首将两个卡农式声部置于器乐固定声部之上的猎歌，在音乐上也大相径庭。[26]《在六只孔雀当中》[*Nel mezzo a sei paon*] 在乔万尼的牧歌中具有代表性,这首作品相对于《罗西藏稿》中的其他同类显得更为成熟，有着更为华丽的旋律和更为长大的花唱。[27] 正是通过这些作品以及雅各布的二声部乐曲，牧歌终于成为一种真正的艺术形式。 450

比起皮耶罗和乔万尼 · 达 · 翡冷翠，雅各布 · 达 · 博洛尼亚的作品不仅数量更多，而且在类型和风格上也更富于变化。造成这一结果的原因，究竟是更多的进取心、更长的寿命还是对于法国音乐的更丰富的知识，都很难说。在我们知道的雅各布的三十四首乐曲中，有二十四首是二声部牧歌，三首是猎歌，剩下的七首包括了前面提到的歌颂卢奇诺 · 维斯孔蒂的拉丁语经文歌、一首在无歌词的固定声部上的二声部劳达颂歌和五首三声部牧歌。在最后一类中，有四首的各个声部都唱相同的歌词,但另一首则是每个声部都有不同的歌词 [即所谓三重牧歌]。

---

25. Pirrotta，MFCI，2，p.i。皮耶罗的作品是该卷中的第 1—8 曲。其中第 1 和第 3 号是带有卡农式利都莱罗段的牧歌。
26. 在 Pirrotta 的 MFCI 第 1 卷中，乔万尼的作品是第 2—20 曲。
27. HAM，No.50.

到底是什么原因使雅各布偏离了常规的二声部牧歌风格不得而知，但这些特异的作品在后来的作曲家中并未获得普遍接受。流传下来的一百八十五首牧歌中只有十八首是三声部的，而仅有弗朗切斯科·兰蒂尼写过第二首三重牧歌。

雅各布的音乐风格还有一个需要注意之点。在他的大多数牧歌中（和在皮耶罗和乔万尼的牧歌中一样），两个声部都是同时演唱歌词的，尽管在上方声部和下方声部之间存在着节奏和旋律的对比。不过在某些时候，这些声部也会一个接一个进入，从而在不同时间点唱响同一诗行的部分或全部。这方面的一个实验性例子，可见于《到不了她的情人》[*Non al so amante*] 这首彼特拉克诗歌的唯一同时代配乐中。[28] 这一技术的更为彻底和连贯的使用还出现在雅各布著名的牧歌《我曾是一只凤凰》[*Fenice fu'*] 中。[29] 在这一作品中，只有利都莱罗段的第一诗行完全是联动式风格。在其他四个诗行的配乐中，各声部均为分别相继进入，只是在接近该诗行中点处才回复到齐唱的形态。有两个诗行配乐的开头，是各声部有着不同的旋律，但第二和第五诗行却是以旋律的模仿开始的，在第二诗行中，这个模仿段一直持续到花唱的开始（谱例 XVIII-4）。背离联动式风格和使用模仿技术可能反映了猎歌的影响，这也成为后来的牧歌作曲家无法忽视的重要创新。

谱例 XVIII-4：雅各布·达·博洛尼亚的《我曾是凤凰》的第二诗行的音乐



如今我已经变成一只斑鸠了。

---

28. 前引书，No.49。

29. Pirrotta，MFCI，4，No.5。该卷中其他背离了联动式风格的例子，可见于第 3、6、13、15 曲（以及 Marrocco 的 *Jacopo* 一书的第 36、40、45、69、74 页）。

除了雅各布的一首颂歌《当我说起这位不朽的女士》[*Nel mio parlar di questa donn'eterna*]外，意大利北部的第一代作曲家没有为其他巴拉塔形式的文本进行过多声部配乐。[30] 使巴拉塔成为意大利世俗多声部音乐的主导类型的任务，有待于十四世纪后半叶的佛罗伦萨作曲家来完成。但在其他方面，活动在北方的作曲家确定了意大利音乐在整个十四世纪前进的方向。尤其是雅各布 · 达 · 博洛尼亚的实验性和有些折衷的风格，给未来指明了道路。在他的创作中，我们比在其他任何作曲家那里都能感受到在法国音乐的影响下，意大利本土音乐逐渐发展嬗变并最终超越了前者留下的最初印迹。 451

第一代佛罗伦萨作曲家

对于早期佛罗伦萨作曲家的出生年代与生平信息，我们几乎一无所知。不过其中最早的一位，盖阿尔德洛 · 达 · 翡冷翠，必定与雅各布 · 达 · 博洛尼亚和乔万尼 · 达 · 翡冷翠属于同期。不过，不同于乔万尼，盖阿尔德洛并不是一位漫游者，也没有去北方谋取高就。相反，他"一直坚守着一种有限的、本地的、在佛罗伦萨之外很少为人所知的传统"。[31] 盖阿尔德洛大约卒于 1362—1364 年之间。两位比他略微年轻些的同乡，洛伦佐 · 马西尼[Lorenzo Masini]和多纳托 · 达 · 翡冷翠[Donato da Firenze](也叫达 · 卡西亚[da Cascia])，大约活跃在 1350 年到 1370 年之间。一部含有洛伦佐作品的抄本称其为"牧师"，而《斯夸奇亚卢皮藏稿》则将多纳托画成一位本笃教团的僧侣。 452

或许佛罗伦萨传统的最显著之处，便在于有大量几乎只从事世俗多声部音乐创作的教会作曲家。大多数十四世纪意大利音乐的大型合集都只收有世俗性的多声部歌曲。我们已经注意到，出自意大利人之手的经文歌数量极其稀少，而弥撒乐章也只有一小撮，而且几乎都是作为事后添加物出现在一些手抄本中。其中有

---

30. 巴拉塔《我是一个漫游者》[*Io son un pellegrin*]有时也被归在乔万尼 · 达 · 翡冷翠名下，但该作在所有手抄本文献中其作者均为佚名。

31. Pirrotta，MFCI，1，p.ii.



佛罗伦萨的圣母百花大教堂［Cathedral of Santa Maria del Fiore］，大部分建于十四世纪

两个（荣耀经和羔羊经各一首）是盖阿尔德洛的手笔。洛伦佐写过一首圣哉经，还有一个信经的配乐如今被归在巴尔托洛·达·翡冷翠［Bartolo da Firenze］的名下——这是一位一度不为人所知的作曲家，他很可能是第一位写作多声部弥撒乐章的意大利人。此外，还有一个荣耀经片段和一个圣哉经（作者均为佚名），这些就构成了1400年之前意大利弥撒乐章的全部了。所有这些篇什均为二声部，各个声部都唱歌词。在个别时候，各声部的唱词并不是在同时，甚至会交替地演唱前后相继的句子。但在绝大多数时候，它们都以拘谨的牧歌式风格同时唱出。花唱一般较为短小，也不引人注目，即便在洛伦佐的圣哉经中有时会变得更加华丽而长大，但这其实也反映了作曲家本人的牧歌创作中一贯的旋律扩展性格。

相对于其极为有限的宗教音乐创作，盖阿尔德洛却写了十首二声部牧歌、五首单声部巴拉塔和一首猎歌——也就是著名的《黎明就要来临》。[32]洛伦佐的世俗作品在数量和类型上与盖阿尔德洛竟然完全一样，只是他的十首牧歌中有一首是三声部的。多纳托写过十四首二声部牧歌、一首猎歌（和前两位相同）以及两首

32. HAM，No.52.

巴拉塔形式的二声部作品。最后一类中的第一首，其歌词是真正的巴拉塔，但多纳托配乐的形式为 *AbbcA*，这显然是由于叠句中的对话使音乐不再适宜去配合转句中文本的反复。而关于第二首乐曲，手抄本只给出了歌词的开头部分，看起来像是对法语“我满心欢喜地穿戴”[*Je porte amiablement*] 的篡改。其音乐结构——分为两段，第二段分别以开放和收拢终止反复——让人感觉其原来的完整文本应该是一首维勒莱。就我们所知，多纳托没有写作任何形式的宗教音乐，尽管他是一位本笃会修士。

洛伦佐和多纳托二人的音乐都以其旋律的蜿蜒曲折而著名。的确，他们“代表了意大利牧歌乃至整个意大利‘新艺术’音乐中炫技演唱的顶峰”。[33] 在他们的作品中，花唱变得无以复加的长大和华丽，尤其是在上方声部，其活跃性要远胜过下方声部。在有些曲子中，他们跟随雅各布 · 达 · 博洛尼亚之前的实践，以前后相继而非同时齐唱的方式处理歌词的咏唱。各声部也因此获得了更强的独立性，在重要性上也更为势均力敌。模仿有时也出现在这些作品中，通常是基于一到两小节的短促动机和音型。较为少见的情形是，相隔几小节距离的长乐句的模仿——这暗示了猎歌的影响。个别词句的偶尔反复——有时用来表现描绘性场景或者幽默的气氛——也可以看成受到猎歌的影响。这些手法集中体现在洛伦佐为尼科洛 · 索尔达尼埃利 [Nicolò Soldanieri] 的牧歌《给啊，给这个囤积财货的人》(*Dà*，*dà a chi avaregia*；AMM，No.65) 所做的配乐中。还需注意的是，这并非洛伦佐、多纳托和其他作曲家从当时著名的佛罗伦萨或托斯卡纳诗人——如索尔达尼埃利、萨切蒂 [Sacchetti]、薄迦丘和安东尼奥 · 德格利 · 阿尔贝蒂 [Antonio degli Alberti] 的牧歌和巴拉塔中选材谱曲的唯一例证。不过，大多数诗歌文本的作者还是佚名的。或许，作曲家本人也是其中部分诗篇的作者，尽管他们中很少有人作为诗人或以其纯文学的作品获得极高的声望。

在佛罗伦萨作曲家中，唯有盖阿尔德洛和洛伦佐延续了单声部巴拉塔的传统。他们各写过五首此类作品，尽管他们的牧歌略微朴素些，但花唱确实存在，尤其是在诗句的第一个和倒数第二个音节上。而在此之间的文本则为音节式配乐——这表明牧歌的风格影响是显而易见的。同样极具意大利特色的，还有最常用的节

---

33. Pirrotta，第 3 卷，p.ii。该卷含有这两位作曲家的全部作品。

拍：二分型［duodenaria］、八分型［octonaria］或被马切图斯称为“意大利式的”六分型［senaria］（3/4 拍）。洛伦佐为薄迦丘的一首巴拉塔《我不知道我想要什么》（*Non so qual i'mi voglia*）的配乐，为这些纯粹的意大利特质提供了绝好的例证。[34] 尽管很有节制，但这首巴拉塔的旋律装饰性还是和马肖的单声部维勒莱的民歌式的简朴形成了鲜明的对比。我们必须再一次认为，十四世纪意大利歌曲在其形成阶段几乎没有显示出多少法国的影响。这种影响力要到 1365 年左右晚期佛罗伦萨作曲家的多声部巴拉塔创作中才得以普遍显现。

454

第二代意大利作曲家：弗朗切斯科·兰蒂尼

老一辈意大利作曲家的创作一点也没有预示巴拉塔在十四世纪的最后三分之一时间的突然流行。的确，单凭十四世纪上半叶的极少数单声部巴拉塔，很难想象多声部巴拉塔会在第二代意大利作曲家的创作中完全掩盖掉牧歌和猎歌。在这些作曲家中，弗朗切斯科·兰蒂尼［Francesco Landini］是声名最著，也是我们最熟悉的。他也是最为多产的作曲家，共留下一百五十四首多声部歌曲，包括十一首牧歌、两首猎歌和一百四十一首巴拉塔，后一类刚好是现存全部配乐巴拉塔的三分之一。当然，兰蒂尼对于巴拉塔的喜爱绝非其个人独有的偏好，但无论就作品的质量还是数量而言，他都为意大利音乐开辟了新的方向，并创造了最为激动人心的历史成就。

即便是像兰蒂尼这样一位著名的作曲家，其早年生活的信息也是极度稀缺的。他是一位画家的儿子，于 1325 年出生在可以俯瞰整个佛罗伦萨的山丘美丽小镇费耶索雷［Fiesole］，但关于他的确切出生地点，却没有任何文献佐证。由于患有天花，兰蒂尼在幼年即已失明。可能正由于此，使他选择了音乐作为终身志业。他能熟练地演奏好几种乐器，包括一种他自己发明的弦乐器“和鸣琴”［*serena serenorum*］。不过他主要是以管风琴家著称于世的。因为他卓越的演奏技艺——

---

34. NOHM，3，第 38 页。所有的单声部巴拉塔（除了尼科洛·达·佩鲁贾的一首外），均收录在皮洛塔的 MFCI 的 1—3 卷。



兰蒂尼的墓碑上描绘了这位著名作曲家手持便携式管风琴，两位天使音乐家在他的头顶盘旋（佛罗伦萨，圣洛伦佐教堂［Church of San Lorenzo］）

按照其同时代记录佛罗伦萨名人事迹的编年史家维拉尼［Villani］的说法——兰蒂尼在威尼斯被塞浦路斯王彼得授予桂冠。这个故事随后被美化得不那么可信了，但却曾使人不相信维拉尼简朴记录的真实性。这样的授予仪式在彼得于 1362 年、1365 年和 1368 年三度造访威尼斯的一次期间确实发生过。无论如何，在 1360 年代，兰蒂尼被确信曾经在北意大利旅行，并在威尼斯逗留过很长时间。

455

兰蒂尼生平中第一个可以确定的时间点，来自佛罗伦萨的圣堂长科鲁奇奥・萨卢塔蒂［Coluccio Salutati］写于 1375 年的一封推荐信。可以断定，从这时起兰蒂尼已经回到了佛罗伦萨，并在这座城市的音乐和文化生活中发挥了重要作用。他卒于 1397 年 9 月 2 日，被葬于曾经担任管风琴师的圣洛伦佐教堂。他在墓碑上的形象是手持一架便携式管风琴，在《斯夸奇亚卢皮藏稿》中的肖像也是如此，并且被称为“佛罗伦萨的盲人管风琴大师弗朗奇斯库斯”［Magister Franciscus Cecus Horghanista de Florentia］。别的手抄本有时称他为“弗朗切斯

科·德格利·奥尔加尼”[Francesco degli Organi]。这一对兰蒂尼作为演奏家的强调在文学作品中不断出现，极力渲染他为凡人和天使演奏管风琴的动人效果。即便提到了他的作品，也是表现他演奏出的优美和声的甜蜜“几乎使心灵跃出心房”。[35] 当然，现今我们知道和膜拜的只是作为作曲家的兰蒂尼。不过，他当时作为演奏者的声誉的确为我们保留了大量关于音乐的文字描述信息。

456 兰蒂尼的声誉和音乐创作的数量，无疑造成了将其视作纪尧姆·德·马肖的意大利对应者的现代观点。这种看法当然曲解了这两人真实的历史地位和重要性，但我们也并不因此而否认兰蒂尼作为一位作曲家的技巧或他音乐的动人之处。或许两人之间最明显的区别在于其创造活动的范围。同样作为诗人和音乐家，马肖几乎涉及了他那个时代所知的全部文学和音乐体裁。而相比之下，兰蒂尼的贡献就显得十分有限了。无疑他也创作了大量用来配乐的诗作，但除此之外就罕有其他文学作品了，因此难以被置于十四世纪的伟大诗人之列。而且就我们所知，兰蒂尼没有创作过弥撒乐章或其他的仪式音乐，尽管在 1379 年他“为五首经文歌”从安德烈阿·戴·塞尔维[Andrea dei Servi]（即安德雷阿·达·翡冷翠[Andrea da Firenze]）那里获得过报偿。即使这些经文歌真的出自兰蒂尼本人之手，也无一留存下来。我们所知的确实属于他的作品，仅限于那些意大利世俗多声部音乐的标准类型，而这三种体裁在他的创作中所占的比重也是完全不平衡的。

兰蒂尼的音乐

尽管兰蒂尼的音乐数量众多，而且大多保存在了数种手抄本中，但其创作的编年却几乎无迹可寻。不过，部分由于其数量的巨大，这些作品至少为我们提供了十四世纪最后几十年意大利音乐发展的最为清晰和最为全面的景象。在观察这一发展过程时，我们对编年顺序的刻意忽略被证明是合理的。毕竟，我们没有理由接受普遍流行的认为音乐史是连续线性发展的历史的观点。变化确实存在，但只是渐进式的，新事物取代旧事物也并非一蹴而就。相反，一位作曲家可以根据

---

35. Reese，MMA，第 372 页。

他对各种音乐形式或类型的理解交替运用不同的、与之适宜的风格。这种情况在兰蒂尼的音乐中体现得尤为突出。

牧歌

不难想见的是，兰蒂尼的九首二声部牧歌均为彻底的意大利风格。其歌词文本都采用以十一音步诗行为基础的两个或三个三行体诗节加一个两行的利都莱罗段的标准结构。音乐的曲式——*aab* 或 *aaab*——也是同样的标准化程式。所有配乐均为人声的二重唱形式，花唱被特征性地置于每个诗行的第一个和倒数第二个音节上。有部分此类花唱段会延伸至十、十五甚至二十小节，但一般来说都比洛伦佐和多纳托的繁复细丽的花唱更为短小和简朴。尽管上方声部显得更具装饰性一些，不过兰蒂尼显然希望使两个声部在节奏和旋律特性上都尽量接近。歌词在某个声部上的单独唱出十分常见，并经常造成模仿或声部之间动机的交换。这些手法还在许多花唱段落中将两个声部有机地结合在一起。就牧歌的节拍组织而言，兰蒂尼几乎完全依赖八分型和十二分型。有六首牧歌只运用了这两种节拍，通常是第一乐段使用八分型，而利都莱罗段使用十二分型。不过在其中两首曲子里，这个顺序是颠倒的。另外三首则以八分型开始，利都莱罗段则使用完全六分型（3/4拍）。这样一来，在牧歌的第一段和利都莱罗段之间总是存在节拍的对比。在各段内部节拍保持不变，只有《爱在我跟前》[*Mostrommi amor*] 是例外：这里第一段的开始是七个 6/8 拍的小节，随后则仍为八分型。[36] 如同在大多数兰蒂尼的作品中那样，手抄本中的实际记谱形态常常是法国式而非意大利式，这样八分型和十二分型便是以不完全和完全的长拍来表示的。但其实际所代表的典型的意大利节拍特征则是毋庸置疑的。

457

明显的意大利特征——无论是旋律还是节拍上的——的保留，并不能表明这些牧歌都是早期的作品。尽管兰蒂尼的音乐创作生涯很可能是从这一体裁开始的，但现存几首牧歌却显示出只有高度成熟的艺术家才能驾驭的技术能力。大约兰蒂

---

36. PM，4，第 146 曲。这里使用的是施拉德对全部兰蒂尼作品的连续编号。

尼只是延续了这种最古老的意大利世俗多声部音乐的既有风格传统而已。

但这种传统并未控制三声部的牧歌作品，后者在十四世纪意大利作曲家中总是充满意外之作。兰蒂尼的两首作品以其不同寻常的结构手法，使这种三声部牧歌的创新意味显得更加突出。[37] 在《声音从未如此甜美》[*Sì dolce non sonò*] 一曲中，三个三行诗节的九个诗行，在上方两声部为通谱配乐，而其下方是一个等节奏的固定声部，一个音高型的三次陈述被分别对应三次节奏型的反复（3C=9T）。[38] 而两个诗行的利都莱罗段配乐在上方两声部仍为贯通形式，而固定声部则以同一旋律配唱两个诗行，但分别为开放和收拢的终止。兰蒂尼的另一首三声部牧歌为三重文本，每个声部各有不同的三行体诗节和和利都莱罗段。在上方两个声部的歌词中，音乐女神哭泣着，她的甜美风格一度为骑士、男爵和高贵的王子们所钟爱，而今却眼睁睁地看着流行歌曲取代了她的地位。唯一聊以自慰的，乃是她并非唯一悲伤啜泣之人，因为别的美德也和她一样被遗弃。固定声部的歌词则是更为普遍地抱怨，每个人都想安排音符，创作牧歌、猎歌和巴拉塔。兰蒂尼在此似乎呼应了雅各布 · 达 · 博洛尼亚对于那些自不量力、想要比肩马切图斯和菲利普 · 德 · 维特里的“二流大师”的讥讽（见前文 480 页）。兴许兰蒂尼的牧歌本身即是对雅各布的某种致敬，后者的《高傲的雄鹰》是唯一的另一首三重牧歌。[39] 总之，兰蒂尼无疑将三声部牧歌视为试验各种音乐技巧的合适载体。

458

相同的创作态度也清晰地出现在《来啊，告诉我》(*De*，*dimmi tu*，第 153 号）中。该作的歌词文本是一首含有两个三行诗节和一个两行利都莱罗段的常规牧歌，但音乐形式却是一首同样常规的意大利猎歌。三行体诗节的通谱配乐和其后的利都莱罗段在节拍上形成了对比。而出乎意料的是其三个声部都唱相同歌词的卡农式新结构。最上方声部先是单独进入，好像造成卡农的开始，但随后却发现它在第一段中只是一个自由对位的声部。而真正造成卡农形态的是下方两个声部，它们的音程间距是一个五度而不是同度。这种声部关系也同样出现在利都莱罗段中，只是此时是最上方声部开始了一个三声部的严格卡农。而与这种实验性的卡农手法相对，兰蒂尼的《如此沉思》(*Cosi pensoso*，第 154 号）则是一首常规的猎歌，

37. 前引书，第 151 和 152 曲。

38. HAM，第 54 曲。

39. 兰蒂尼的一首三声部巴拉塔（第 112 号）的每个声部也各有不同的歌词。

在器乐化的固定声部上有一个二声部卡农。或许由于表现的场景是女士们在岸边垂钓，作品的歌词和音乐中的对话性和描绘性都有所克制，不过，所有的古老描绘性猎歌的元素在这里都一应俱全。这首歌曲的古风和老派，暗示其可能是作曲家展示其完全掌握了已经过时体裁的创作技巧的早年之作。

巴拉塔

法国的影响曾一度被认为是导致巴拉塔在十四世纪晚期突然盛行并且在兰蒂尼及其同时代人的作品中占据绝对主导的原因。但这种观点在今天看来有些过于极端。前面已经提到过，巴拉塔在诗体和音乐上的来源可能在维勒莱之外。而且后者也从未成为法语世俗多声部音乐中最为盛行的体裁。如果法国影响真的导致了牧歌的几近消失，那么我们有理由指望在意大利出现大型叙事歌的对应物。但这种体裁却从未和意大利“新艺术”最为显著的方面发生联系。让人难以想象的是，作曲家们忽视了更伟大的诗人的那些更为严肃的诗体和更加复杂的形式——坎左尼［canzoni］和商籁体［sonnetti］，而是首先采用牧歌的简朴形式，再将其转变成一种富于装饰性和技巧性的艺术歌曲。当牧歌风格开始过时之际，他们又选择了另一种起源于通俗形式的类型——巴拉塔。兴许兰蒂尼作品中巴拉塔的压倒性优势，正可以用来佐证其三重文本的牧歌中音乐对于甜蜜和完美的效果被流行歌曲取代的抱怨。多声部巴拉塔虽不可能真正地流行开来，但它必定比那些“曾为骑士、男爵和高贵的领主欣赏的”（这些人并不存在于佛罗伦萨共和国中）老旧形式拥有更宽广的受众面。在富有的阿尔贝蒂家族的庄园中，兰蒂尼本人也参加了乔万尼·达·普拉托［Giovanni da Prato］在《阿尔贝蒂的天堂》［*Il Paradiso degli Alberti*］（约成于1390年）中所描写的那些哲学探讨和音乐娱乐活动。有一次，两位妙龄少女翩翩起舞唱起兰蒂尼的一首巴拉塔，博得满堂激赏——尤其是兰蒂尼本人。与此相似，薄迦丘的《十日谈》（1353年）里的虚构人物也以舞蹈和一首经常是巴拉塔的歌曲来结束一天的活动。这些文学作品中各种信息以及作曲家们的音乐本身，都一同表明，是当时佛罗伦萨社会的兴趣与品位，而非来自法国的影响，造成了巴拉塔在十四世纪后半叶的异军突起。

459

无论单声部还是多声部巴拉塔都为纯粹意大利产物的观点，还得到了其音乐自身的有力证明。只是后来，外来风格因素的逐渐引进将巴拉塔逐渐转化成了法语世俗歌曲的副本。通过兰蒂尼的一百四十一首巴拉塔，我们能尤其清晰明显地把握这一过程，尽管我们对其编年顺序只拥有粗略的信息。而任何有关这些巴拉塔的风格演进的探讨，都必须将二声部和三声部巴拉塔分别视之。抄本文献中的一些证据显示：九十一首二声部巴拉塔中的绝大部分都完成于兰蒂尼创作生涯的早期，而五十首三声部巴拉塔则几乎全部属于他最后的和最成熟的作品。除去声部数量之外，还有其他风格上的差异使这两大组分隔开来，并且证实了它们在编年顺序上的前后关系。在二声部巴拉塔中，有八十二首为人声二重唱，只有九首是带器乐伴奏的独唱歌曲形式。兰蒂尼意大利风格的二声部巴拉塔的绝对多数，表明这种形式的突然盛行必定未受到法国音乐的任何影响。在这种影响的可见效力发生之前，兰蒂尼和其他作曲家已经使巴拉塔成为意大利多声部音乐传统的一个有机组成部分了。在兰蒂尼这九首开始打破传统的二声部巴拉塔中出现的风格嬗变，最终通过其三声部作品中法国实践的主导性的确立而完成。

包括兰蒂尼作品在内的所有三声部巴拉塔，根据其带歌词的声部的数量，都可以被分为三类。第一类（也许我们可以将其指示为 3^3）为各声部均含有歌词的三声部巴拉塔。而相对于这种典型的意大利模式的，是具有典型的法国手法特征的第二类，即一个带歌词的歌唱声部加上器乐伴奏性质的固定声部和固定对应声部（3^1）。而介于这两极之间的是第三个类型（3^2）：歌唱声部和固定声部均有歌词，只有固定对应声部是器乐的。这种混搭型似乎是一种完全意大利式的发明。该类型是否作为一种折中形式出现于其他两种类型之后，还不能确定。不过它确实还有其后续的历史。在第十六章中提到的《巴塞罗那弥撒》的一些乐章中，确实存在歌唱声部和固定声部的二重唱再加上一个或两个器乐声部的形态。而更为多见的是十五世纪作曲家在为法语世俗歌曲配乐时对 3^2 的运用。故而，尽管意大利混成模式从未在流行度上超过法国模式，但它确实被接纳在了早期文艺复兴音乐的国际性风格元素中。

460

在对兰蒂尼的三声部巴拉塔进行分类时也存在问题，这是由于五十首作品中至少十九首在不同抄本中有着不同的形态。这十九首中的七首也作为二声部巴

拉塔存在，它们（至少其中两首）很可能是三声部版本的原始形态。[40] 而这两首还必须和另外十二首被包含在三个声部的歌词分属方式一致的那一类中。而在这十四首作品中，只有一首同时拥有 3^3、3^2 和 3^1 三种形态；其他的则分别属于要么 3^3 和 3^2、要么 3^1 和 3^2 之间。这种情形似乎证实了 3^2 起源于对其他两个类型的折中的假设。为了说明这种混搭型是如何发展的，我们可以关注一下《这个女孩，爱》（*Questa fanciull' amor*；AMM，No.67）的不同版本。在一份佛罗伦萨手抄本中（该抄本按照施拉德的看法，包含了兰蒂尼音乐的最早合集，“拥有最高的可信度”[41]），这首巴拉塔的歌词分布属于 3^1 型。尽管施拉德相信 3^1 形态是“原始的”，[42] 但他还是刊印了这首歌曲在其他两份抄本中的形态，其中包含《斯夸卢皮奇亚藏稿》中固定声部含有歌词的版本（3^2）。在这个版本中（也见于 AMM），固定声部为了适应加入的歌词所作的唯一变化，在于将连写音符分开和将较长时值的音符分解成反复的小音符。这样一来，固定声部既可以演奏也可以用于歌唱，但 3^2 的版本至少暗示了，这种对于典型的法国织体加以变化的作曲手法可能是兰蒂尼本人发明创造的。

尽管对这十九首有着不同抄本形态的作品的疑问依然存在，我们还是可以以施拉德的版本为基础，将兰蒂尼的三声部巴拉塔作如下划分：

461

类型	总数	不存在异体的数量
3^3	11	6
3^2	12	7
3^1	27	18

虽然兰蒂尼的三声部巴拉塔中超过半数的作品均属法国式的 3^1 有些使人意外，但并不令人吃惊的是这其中含有一个法语文本的配乐——这是一首维勒莱而非巴拉塔。我们只能认为：当兰蒂尼通过其三声部巴拉塔中的不同类型展示意大利和法国风格之间固有的对立之时，采用了深思熟虑的巧妙方式。

40. PM，4，第 92 和 93 曲。
41. PMC，4，第 7 页。
42. 前引书，第 98 页。

并非兰蒂尼这一代的所有作曲家，都像他这样显示出对法国风格或写作三声部音乐的热情与兴趣。他们之间的相同点，是都不同程度的青睐巴拉塔，而轻视了牧歌。尽管他们也继续写作牧歌（甚至持续到十五世纪之初），但其作品的主体仍然是巴拉塔。在这些作曲家中，有四位的作品存世数量够得上在此对其单独加以关注。对于他们之于意大利音乐文献的贡献的简要论述，将结束我们对十四世纪意大利音乐的审视，这也为我们更好地判断他们更为多产和著名的同时代人［指兰蒂尼］的历史地位和影响提供某种参照。

尼科洛·达·佩鲁贾

尼科洛·达·佩鲁贾［Nicolò da Perugia］在与兰蒂尼同时期的那些作曲家中，似乎是最年长、至少是最保守的一位。除了从他的音乐可以推断出的信息外，我们对他一无所知，其作品包括十六首牧歌、四首猎歌和二十一首巴拉塔。[43] 除了一首三声部的外（属 3^3 型），所有的牧歌均为传统的二声部意大利风格。它们与常规形态唯一的不同之处在于：有四首牧歌第一乐段的两个三行体诗节为通谱配乐，这个特点可能与当时将牧歌歌词配成猎歌音乐的通行做法有关。而尼科洛的一首猎歌的歌词确实是第一乐段含有两个三行体诗节的三重牧歌（参见 500 页）。他的所有猎歌在以器乐化的固定声部为基础、上加两个卡农声部方面均为传统形式，而其他三首猎歌的歌词也是常规的，只是无一描绘狩猎场景。最具描绘性的是《太阳收起了光亮》（*Dappoi che'l sole*；AMM，No. 66），栩栩如生地描绘了城市夜晚的火灾。尽管现实中的火灾随后熄灭了，但利都莱罗段中令人吃惊的结尾暗示，是爱情的火焰燃烧在诗人的心中。

462 让我们开看看尼科洛的巴拉塔。其中一首是单声部的，十七首为人声二重唱，而仅有三首是一个器乐化的固定声部上加一个有歌词的歌唱声部的形式。他的音乐中这样或那样的特点暗示，尼科洛是在 1365 年左右多声部巴拉塔出现前稍早开

---

43. PM 第 8 卷中有尼科洛的全部作品。另参见：S. K. Kelly，"The Works of Nicolò da Perugia"，两卷本（俄亥俄州立大学博士论文，1974 年）。

始其作曲家生涯的。我们还可以进一步推测，1360 至 1375 年之间他在佛罗伦萨，是佛朗哥 · 萨切蒂［Franco Sachetti］的朋友。这些假设基于尼科洛选用了许多这位诗人在 1354—1375 年间创作的诗歌作为歌词文本。萨切蒂本人也提到过，尼科洛曾为他的十二首诗作配乐（包含六首牧歌、两首猎歌和四首巴拉塔）。而在这十二首歌曲中，有四首牧歌、一首巴拉塔和两首猎歌被保留下来。因此，毫无疑问，尼科洛长时间地参与到了佛罗伦萨的文化生活中，并为多声部巴拉塔的发展作出了自己的贡献。

巴尔托里诺 · 达 · 帕多瓦

兰蒂尼的第二位同时代人巴尔托里诺 · 达 · 帕多瓦［Bartolino da Padova］也和尼科洛 · 达 · 佩鲁贾有着相同的问题。文献资料和巴尔托里诺配乐的一些文本，表明他的作曲生涯约在 1375—1400 年之间（甚至可能晚至 1410 年）。他被认为大半生都在帕多瓦度过，尽管也曾在佛罗伦萨待过一阵子。至少在 1390 年前后他的名字和音乐已为佛罗伦萨人所知，乔万尼 · 达 · 普拉托提到过这位如此闻名的音乐家在帕多瓦完成的牧歌。

如不考虑推测的巴尔托里诺的活动时期，他的十一首牧歌和二十七首巴拉塔的某些方面似乎使他看起来比尼科洛 · 达 · 佩鲁贾还要保守。[44] 尽管巴拉塔在数量上的优势奠定了巴尔托里诺在十四世纪最后三分之一时段的地位，但这些巴拉塔中却很少显示出兰蒂尼的同类作品所具有的强烈法国影响的印迹。二十七首巴拉塔中只有一首的版本是唯一的：这是器乐固定低音声部上的人声二重唱的形式（3^2）。还有四首同时拥有人声二重唱和三声部织体两种版本形态，后者的情形为 3^2 和 3^3 各两首。其他剩余的二十二首巴拉塔均为人声二重唱。巴尔托里诺从未采用过典型法国式的歌唱声部加一个或两个器乐固定声部的织体。而他的牧歌大多采用传统的意大利程式也并不使人意外。其中九首是人声二重唱，这之中只有两首含有可能为其原始形式的可替换的 3^2 的版本。还有两首牧歌似乎是为每个声部

---

44. PM 第 9 卷中有巴尔托里诺的全部作品。

均有歌词的三声部织体创作的。然而其中之一，却不同寻常地拥有多种变体（3^3、3^2、3^1 和 2^2）和一个法语的歌词文本——《野兽的温情》[*La Douce cere d'un fier animal*]。不过奇怪的是，含有该曲的法国式人声和器乐组合形式的一份抄本也含有该歌词文本的最意大利化的版本。尽管这首诗在所有文献中都有严重脱漏，但它显然和米兰的维斯孔蒂家族有关，正如另一首“三语”牧歌《蛮酋》[*La fiera testa*] 那样（后者确定无疑地具有这种隐含的意义）。在这首诗作中，意大利语和拉丁语诗行在两个三行体诗节中交替出现，而其利都莱罗段则是法语的。巴尔托里诺和尼科洛都为《蛮酋》谱过曲，前者的配乐是一首二声部牧歌，后者的则是一首猎歌。巴尔托里诺的牧歌曾被认为作于帕多瓦被维斯孔蒂家族于 1388—1389 年短暂占领之时；而尼科洛于 1400—1402 年写作的这首猎歌可能也有着相似的动因：此时吉亚 · 加雷阿佐 · 维斯孔蒂 [Gian Galeazzo Visconti] 正统治着佩鲁贾地区。不过这些定年却和我们知道的（或推测出的）尼科洛 1375 年之前在佛罗伦萨的活动甚至他的整体音乐风格相冲突。总之，从《蛮酋》谜一般的文本中推测出的信息表明，我们试图重构十四世纪意大利作曲家生平的尝试真如一根稻草般脆弱无力。

463

安德雷阿 · 达 · 翡冷翠

对于兰蒂尼的第三位同时代人安德雷阿 · 达 · 翡冷翠（或者又称安德雷阿 · 戴 · 塞尔维）我们知道的就要多得多了。在《斯夸奇亚卢皮藏稿》这一安德雷阿作品的主要文献源中，他被称为“佛罗伦萨管风琴手、大师安德雷阿兄弟”[Magister Frater Andreas Horghanista de Florentia]。另一份文献则包含了进一步的信息，指出他是 1233 年成立于佛罗伦萨的圣玛利亚修会 [*Servi di Maria*] 的修士。相关记录显示：安德雷阿在 1375 年进入该教团，在他 1415 年去世前担任过一系列重要的行政领导职务。他曾监督过教团在佛罗伦萨总部教堂的一架新管风琴的建造（兰蒂尼是这一工程的顾问），并在这乐器 1379 年完工时演奏过。安德雷阿在这过程中的花销，包括负担兰蒂尼几次前来检查工程进度时的招待费和后者调试管风琴的三天中的葡萄酒费用。这项记录中还提到了为“五首经文歌”而付的费

用，这些经文歌被推测出自兰蒂尼本人之手。他们二人间的交往必定是非常融洽的，因为此后在1387年他们都担任了佛罗伦萨主教堂一座新建管风琴计划的咨询工作。

在了解了安德雷阿与兰蒂尼之间事务上的关系之后，我们便不会惊异于这两位作曲家的音乐在许多方面所具有的相似之处了。就对巴拉塔的偏好而论，安德雷阿甚至超过了兰蒂尼。就我们所知，他根本没有写过牧歌，全部创作均为巴拉塔：十八首二声部的，十二首三声部的。此外，虽然不能确定，但安德雷阿有可能还是一首法语叙事歌《无与伦比的夫人》[*Dame sans per*]的作者。[45] 在安德雷阿的二声部巴拉塔中，只有两首含有器乐化的固定声部，而其余的均为意大利传统式的人声二重唱。和兰蒂尼一样，在安德雷阿的三声部巴拉塔中，法国音乐实践的影响最为明显。在十二首此类乐曲中，只有三首是三个声部均有歌词的（还有三首是有两个声部带歌词）。另外六首都遵循法国模式（3^1），其中四首有开放和收拢的终止，使用6/8拍的节拍。 464

尽管兰蒂尼和安德雷阿都同样显示出受到法国的影响，但其各自的个性依然存在。二人之间风格上的差异，看来很大程度上源自他们处理歌词配乐时的不同态度。兰蒂尼给人的印象是，他仅仅将歌词视为写作优美抒情旋律的载体和工具。他几乎从不为强调而重复某些词句，故而相同音乐材料在反复时配合不同的歌词即为正常现象。上方声部的旋律装饰性一般来说是有节制的，花唱式的延伸既不过于漫长，也并非高度技巧性的。然而，这样的延伸却将他最简朴的巴拉塔转化成了好像与其舞曲的前身毫无渊源的艺术歌曲。节奏不是孔武有力的，而是柔和而富于流动性；旋律进行以优美而起伏有致的级进为主；协和音程和和弦与平缓的和声进行浑然一体。简而言之，在兰蒂尼那里，意大利多声部音乐达到了抒情性的优雅和精致的巅峰。而下一个这样的巅峰要直到两个世纪后，在帕莱斯特里那的作品中才再度出现。

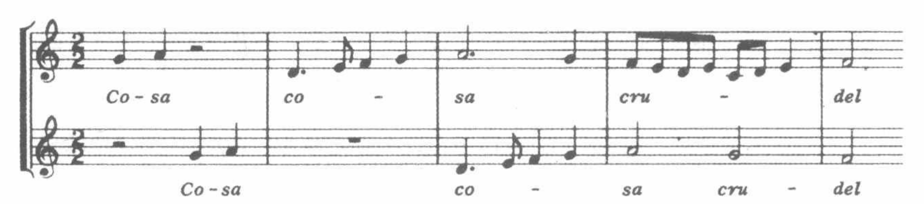
在某些情形下，安德雷阿·达·翡冷翠的创作表明，只要他愿意，他就能达到兰蒂尼的抒情风格中追求的那种精致的优雅。不过在更多的时候，他更倾向于对歌词加以更具张力、甚至是戏剧性的处理。这种倾向在他将歌词材料重复并和一些特殊的音乐手法联用时体现得最为明显。一些采自其巴拉塔中的片段（谱

---

45. Pirrotta，MFCI，5，No.50.

谱例 XVIII-5：安德雷阿 · 达 · 翡冷翠的巴拉塔中戏剧性效果

a. No.5



b. No.16

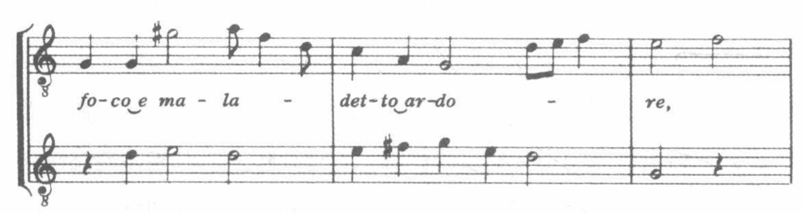


c. No.19



d. No.17





a. 残忍的东西［Cruel Cosa］（这是“东西”［cosa］和一位女士名字的双关语）

b. 怜悯，呼唤怜悯

c. 没有比这更痛苦的了

d. 燃烧的妒忌将要死去 / 在它的烈火和被诅咒的狂热中。

例 XVIII–5）展示了这类在兰蒂尼的音乐中几乎未曾有过的戏剧性效果。安德雷阿的常用手法之一，是将反复的歌词语句和以模仿或分解形式出现的细碎动机结合在一起（谱例 XVIII–5a 和 b）。有时，就像《没有比这更痛苦的了》[*Pena non n'è maggiore*] 的配乐那样，仅凭音乐手段本身就造成了对文本中某个诗行的特殊强调（谱例 XVIII–5c）。在大多数时候，安德雷阿的旋法和兰蒂尼的相似，以级进运动为主；但在某些例子中，他也引入了不同寻常和出乎意料的大跳，造成极强烈的戏剧性。这种跳进最令人叹为观止的例证是在“被诅咒的”（maladetto）一词上由增八度造成的极度突兀的效果（谱例 XVIII–5d）。的确，这首巴拉塔的整个第二行诗句的音乐中不连贯的、音区旷阔的旋律，与兰蒂尼温柔甜美的抒情主义以及安德雷阿本人的通常旋律风格都形成了最尖锐的对比。

谱例 XVIII–5 所示的戏剧性效果（以及安德雷阿巴拉塔中的其他许多例子一样），显然都是为配合这些文本素材在歌曲中首次出现而设计的。当相同的音乐材料伴随其他歌词语句再现时——因为它们都需遵循巴拉塔的曲式——就常常显得不那么适宜，甚至是有些荒唐的（尤其是涉及文本的重复时更是这样）。然而，我们需要感到庆幸的是，这些困难并未阻止安德雷阿进行有关诗歌文本和音乐表现的关系的种种试验。这也使得他的作品相对于弗朗切斯科 · 兰蒂尼更加整齐和无悬念的风格而言，即便在美感上稍逊一筹，却拥有了更多的变化与个性。 465 466

保罗 · 特诺利斯塔

我们在此要谈到与兰蒂尼同时代的最后一位重要作曲家是保罗 · 特诺利斯塔 [Paolo Tenorista]，他在《斯夸奇亚卢皮藏稿》中被称作“佛罗伦萨修道院的多米努斯 · 保罗大师”[Magister Dominus Paulas Abbas de Florentia]。奇怪的是，手稿中为保罗的音乐预备的三十二个页面上，只有他身着本笃僧团黑色教士袍的肖像，他的名字和头衔的全称出现在所有对开页的页眉，下面却是空空如也的线谱。显然，手抄本制作完成之际他的音乐却还无法获得的事实，支持了认为保罗在佛罗伦萨之外度过余生的看法，他很可能是在大主教阿基阿伊乌奥利 [Acciaiuoli]（卒

于 1409 年）府中，后者曾于 1383 至 1387 年之间担任佛罗伦萨主教。在 1404 年，“Dominus Paulas Abbas de Florentia” 与在大主教罗马的府邸中写定的一份文件上的签名吻合。这也是除了保罗的为庆祝佛罗伦萨在 1406 年打败比萨而作的牧歌《欢庆吧，佛罗伦萨》[*Godi*，*Firenze*] 之外，唯一一个与其生平有关的日期。此外，尽管也有一些音乐文献和档案的信息，但保罗的生平（甚至他的确切身份）很大程度上还是“成问题的”。[46] 除开这些疑点，保罗作为十一首牧歌、二十三首巴拉塔和一部《让我们称颂主》[*Benedicamus Domino*] 的配乐的作者，无疑是一位重要的作曲家。[47] 此外，还有三首巴拉塔可能也出自他手，尽管它们在手抄本文献中是佚名的。

现今，随着保罗的音乐可以通过现代版本来加以获取，他开始被普遍认为是一位极为有趣和极不寻常的晚期意大利作曲家。[48] 在他那个时代，没有人比他更保守，也没有人比他更激进。无论在意大利还是法国，也没有人在融汇古今、广泛借鉴上比他更为折衷。因此，也没有人能比他创造出更为丰富多变的音乐风格。

467

保罗的个性化艺术的独特性格不仅体现在他音乐的一些大方面上，也鲜明地体现在小细节中，甚至记谱法也不例外。其折中主义的一个显著标志便是，其作品中既有纯正的意大利式记谱，又有混合了法国记谱法原理和各种意大利音符造型的例子，也有为了表记错综复杂的节奏音型而引入的、常常显得故弄玄虚的各种矫饰派的新记谱形式。[49] 这种多样化的记谱实践，很难想象是出自一位将牧歌视为“音乐艺术的花朵”，并且将通俗的巴拉塔提升到了圆熟微妙高度的作曲家的创作中。保罗的十一首牧歌中仅有一首是采用传统的结构与风格的人声二重唱形式。一个不同寻常的特征，是有六首牧歌的利都莱罗段都含有开放和收拢的终止，其

---

46. 相关细节参见：N.Pirrotta，*Paolo Tenorista*（棕榈泉 [Palm Spring]，1961 年），第 20–26 页（“生平疑点”）。在一篇稍后的论文 “Paolo da Firenze und der Squarcialupi-Kodex”（*Quadrivium*，第 9 卷，1968 年，第 5–24 页）中，K. von Fischer 提出了一些新证据，来推断保罗和这份手稿的制作的密切关系。他还推测保罗去世的时间是 1419 年 9 月。

47. 这首《让我们称颂主》的影印本见于 Apel 的 NPM 的第 379 页；现代译谱本收录在 PM 第 12 卷的第 105 页。音乐作者本来是佚名的，但 ***Pit*** 中的原始索引将其与保罗名字的首字母花纹 [monogram] 连在一起。

48. Marrocco，PM，第 9 卷。对于这位作曲家艺术成长的详细探讨，见于 Pirrotta 的 *Paolo* 一书。后者中还有五首巴拉塔的现代译本。

49. Apel，NPM，影印本 75、80、81 及第 394 页上的残片。对这三种类型的记谱的讨论与说明，见于该书第三部分，第七至九章。

中一首的歌词并不需要音乐的重复。也是在这一首牧歌中，第一乐段仍然有开放和收拢的终止。这在较早作曲家的创作中是极其罕见的，除了洛伦佐·达·翡冷翠和雅各布·达·博洛尼亚的各一首作品外。[50]而保罗对这种手法的大量使用是前无古人的。这种保罗的牧歌中出现的反常做法，甚至不如其作品中节奏和旋律音型的丰富变化引人注目。由于晚期牧歌的音乐风格是如此清晰地反映了世纪之交的倾向性，保罗却只在三声部牧歌《欢庆吧，佛罗伦萨》中采用了人声二重唱的模式，就不免让人觉得奇怪了。或许是因为这首作品的庆典功能，使他这一次对于传统牧歌的声部安排方式采取了尊重的态度。

如果说保守和激进的倾向有时在保罗的牧歌中显得相互纠结，那么他的巴拉塔就清晰地反映了当时的进步倾向。在这一体裁中，传统的影响力当然要微弱得多，不过保罗确实是第一位、也可以说是唯一的一位使其作品中的三声部巴拉塔在数量上远远超过二声部巴拉塔的大作曲家。在归于其名下的二十六首此类乐曲中，只有不超过六首仅为人声二重唱形态。十首有法国化的独唱声部配以器乐固定声部和固定对应声部（3^1），还有十首为人声二重唱加上器乐固定对应声部的混成型（3^2）。最后一组中有三首同样也有不带固定声部的人声二重版本，但三声部版本很可能才是其原始形态。而保罗巴拉塔的这三个分组所对应的年代意味，在一定程度上也通过手抄本文献中对作曲家的不同称谓反映出来。有四首二声部巴拉塔的署名是“Don Paolo”［保罗先生］，3^1 的五首和 3^2 的八首的作曲者则被写为“P.A.”［即“修士保罗”的缩写］。看来，保罗最开始是以传统的二声部模式写作巴拉塔，随即开始不动声色地模仿当时时兴的法国风格。然后，随着时间的推移，他开始采用混合形式来创作，显然后者最适合于将他自身抒情意味强烈的特质和当时盛行的矫饰风格中节奏的微妙性及各种记谱法结合起来。

468

在兰蒂尼、安德雷阿·达·翡冷翠和保罗·特诺利斯塔这一代人中，佛罗伦萨之于意大利音乐生活的决定性影响似乎走到了尽头。如果保罗确实是在他的出生地之外度过了余生，那么安德雷阿就可能是佛罗伦萨传统的最后一位重要代表了。或许因为这个原因，正是他的音乐结束了《斯夸奇亚卢皮藏稿》。在安德雷阿的对开页之后，还有一束二十一页的空白是为一位“佛罗伦萨管风琴手约翰内斯大师”

50. Pirrotta，MFCI，第 3 卷的第 2 曲和第 4 卷的第 1 曲。

[Magister Johannes Horghanista de Florentia] 预备的。从给他预分的篇幅来看，这位作曲家应该是著名而又多产的，但在其他手抄本中，仅有两首乐曲很可能是他的。[51] 或许，他便是继兰蒂尼之后在圣 · 洛伦佐、后来又在佛罗伦萨主教堂担任管风琴师的乔万尼 · 德格利 · 奥尔加尼 [Giovanni degli Organi]。乔瓦尼卒于 1426 年，他的作品在最后的佛罗伦萨手抄本中的缺位，似乎是这座城市作为音乐创作中心趋于衰落的象征。在十五世纪的第一个二十五年，意大利北方的城市——尤其是米兰、威尼斯和帕多瓦——再次走向了前台。然而此时的作曲家们越来越远离了传统的意大利多声部音乐的体裁。牧歌与意大利式的猎歌在他们的创作中几乎完全消失了，就连巴拉塔的数量也变得日益稀少。除了普遍运用法国的音乐风格外，许多意大利作曲家开始选择法语文本——叙事诗、回旋诗和维勒莱——作为其世俗多声部音乐的歌词。他们写作的弥撒乐章和仪式性经文歌的数量也大大超过了从前。北方作曲家的这种兴趣转向，标志着意大利“新艺术”的终结和一个新时代的开始。

尽管十五世纪之初意大利音乐中出现的变化十分突然，但它们最初的迹象却不那么显眼。在《罗西藏稿》中，我们就已经能偶尔发现混合了法语和意大利语的或者完全法语的文本；而在保罗 · 特诺利斯塔的巴拉塔《我必经受痛苦》[*Soffrir m'estuet*] 中，叠句和转句为法语，两段音脚却是意大利语的。不过在大多数时候，十四世纪意大利作曲家都采用意大利语歌词来配乐，即便当他们接受了时兴的法国风格的外在特征后也是如此。他们的音乐很少预示后来的意大利人对为法语诗歌谱曲和创作经文歌与弥撒乐章的偏好。要把握这一过程的早期阶段，我们就要回溯到十四世纪的后半叶，审视阿维尼翁教廷中法国和意大利音乐家之间的交往。正是在这里（以及随后在那些对立教皇和意大利北部的宗教势力的宫廷中），来自两地的不同音乐传统交汇融合，开启了一种国际性的新风格。我们接下来两章的任务，便是从这一过程中窥视这种作为文艺复兴作曲家们的起点的具有丰富变化性和普遍适用性的音乐语言。

469

51. 见：Pirrotta，MFCI，第 5 卷，p.iii 及第 47 曲和 49 曲。

第十九章
通向文艺复兴之路

从一个时代到另一个时代的过渡期总是错综复杂而难以界定。成为某一历史时期特征的人们生活的方方面面——政治的、经济的、社会的和文化的——不会一夜之间就幡然更新。中世纪或许在十五世纪“衰微”了，然而它释放出来的众多观念和制度足以再支撑几个世纪。因此，视 1500 年为“公认的中世纪与近代的边界线”[1] 是武断的。对那些主要关注西方文明中有关政治、经济、社会方面的历史学家来说，这种分期或许是简便的，但它对于认为文艺复兴和中世纪是一脉相承的文化史家来说并不适合。文学领域对那些“更为人性”的古典时期遗产所倾入的全新而热情的关注，为文艺复兴提供了原动力。从彼特拉克和他的十四世纪同时代人开始，意大利的人文主义者对本土方言和中世纪“蛮族的”拉丁语都抱着不屑的态度，为此他们致力于重新挖掘并诠释古典时期的文学与知识。他们竟能把这种举动想作是“再生”，意味着他们本身就趾高气扬地蔑视同时代的成就。而对“文艺复兴”[*Renaissance*] 一词的不断运用，又暗示着中世纪要比其真实境况黑暗得多。人文主义由一场高级知识分子运动变成了一种学术潮流，并大大改变了大学研究的课程（无论就好的方面还是坏的方面而言）。人文主义对艺术的影响没那么直接，且通常滞后许多。方言文学不仅存活下来而且大放异彩。而建筑、美术甚至雕塑中人文主义的影响主要体现在一些次级的而非主要的特征上。所有艺术领域所做的尝试，并不是我们曾经认为并佩服得五体投地的那样以一种谦卑

470

---

1. C. Stephenson 和 B. Lyon，*Medieval History: Europe from the Second to the Sixteenth Century*，第 4 版（纽约，1962 年），第 399 页。



这幅十四世纪的哥白林挂毯表现了贵族阶层奏乐聚会的场景（巴黎，哥白林博物馆［Museé de Gobelins］藏）

的姿态对古典榜样进行全盘模仿。

471　音乐当然没有信手可得的古典模范来效仿，因此也就不存在一个断然改变了音乐发展历程的文艺复兴运动。十五世纪音乐继续遵循过去流传下来的实践传统，同时靠引入新的作曲方法和技术自我更新。人文主义对音乐的影响甚至比对其他艺术门类还要隐晦，在十六世纪之前几乎看不出端倪。那么，我们如何来看待将十五世纪前十年当作中世纪晚期和文艺复兴早期之交界这样一种普遍观点呢？答案就在于十五世纪音乐家自己对他们时代音乐的态度。约翰内斯 · 廷克托利斯［Johannes Tinctoris］（约 1435—1511）是一位实践音乐家和数学家，同时也有资格被称为第一位文艺复兴音乐理论家，他的两篇论文的题辞对这种态度做出了最明晰的阐释。在一篇论述音乐比例的文章中（约 1476 年后），廷克托利斯写道："我们时代的音乐潜能得到了令人惊奇的扩展，似乎已经成了一门新的艺术——如果我能这么说的话。这种新艺术的酝酿者是英国人，以邓斯泰布尔［卒于 1453 年］为首。"[2] 据廷克托利斯所说，当时的"现代人"是紧跟着邓斯泰布尔的同时代人迪

2. Strunk，SR，第 195 页。

费（约 1400—1474）和班舒瓦（约 1400—1460）的步伐。现在，是法国人“为新时代打造了最新的音乐面貌”。在发表于 1477 年 10 月 11 日的《对位的艺术》的献辞中，廷克托利斯重申了从邓斯泰布尔、迪费和班舒瓦那里汲取养料的当代音乐家们的杰出表现。同时他语不惊人死不休地说四十年前写的音乐统统都不值一听。[3] 472

从这些评述中，我们能得出许多重要结论。十五世纪后半叶的作曲家们十分清楚他们的音乐是一门新的艺术，换句话说，它代表了音乐曲式、技法和风格发展历程进入新的阶段。至少对廷克托利斯来说，这个阶段始于 1435 年左右。也许他将新艺术的起源全归功于英国人有些言过其实，但显然他意识到了英国作曲家对这种艺术的成形所做出的重要贡献。他同样注意到了这种艺术的持续发展主要依靠的是法国作曲家——这里的法国是文化意义上的，而不一定是指出生在法国。廷克托利斯本人来自临近布鲁塞尔的尼维尔［Nivelles］，在那不勒斯西西里国王费迪南德的宫中效力并著书立说。

现代史学家们基本同意廷克托利斯对十五世纪音乐情形所做的评估。他们或许会发现这新的艺术的起点不那么容易清晰地界定，而且比廷克托利斯推测的年份可能要早一些，但他们同样将它看作是所谓“文艺复兴盛期音乐语言”发展的开端。[4] 不论我们对这一音乐史上的新风格时期如何命名，它在整个十六世纪的延续及其所产生的音乐都足以另写一本书。本章的任务，乃是叙述自马肖 1377 年辞世到 1420—1425 年迪费和班舒瓦成为作曲家为止的这段过渡时期。

十四世纪晚期的矫饰主义风格

十四世纪的最后几十年见证了整个音乐史上最怪异的发展阶段之一。以极端复杂的记谱和节奏为表征，这一阶段如今通常被称为“矫饰记谱法”［*mannered notation*］或“矫饰风格”［*manneristic style*］的时期。为了驳斥这些术语所暗含的贬义，应该说相比于早些时候法国“新艺术”的精致纤细，十四世纪晚期音乐应

3. 这两段献辞的英译文，见：前引书，第 193–199 页。
4. 里斯的《文艺复兴音乐》第一部分的标题即为：“法国、低地国家和意大利在文艺复兴盛期音乐语言的发展。”

473 当被称作“微妙艺术”[*ars subtilior*]。[5] 若将整个西方音乐史全部考虑进去，或许用形容词最高级“精微艺术”[*ars subtilissima*] 更恰当。直到二十世纪之前，西方音乐再也没有产生过像矫饰风格那样的精细设计和复杂节奏。

在描述世纪末现象之前，我们得先关注一下孕育它的地理区域和中心。我们已知，在堪称教皇史上“巴比伦之囚”的这段时间内（1309—1377 年），阿维尼翁是宗教多声部音乐最重要的培育中心（参见第十六章）。这种重要性一直持续到“大分裂时期”（1378—1417 年）阿维尼翁与罗马的对立教皇两雄鼎峙（1378—1417 年）之后，但我们现在发现罗纳河下游的一些城市也是当时法国世俗歌曲的集中地。另两个与阿维尼翁在音乐上有密切联系的中心恰好位于比利牛斯山脉一南一北：即阿拉贡国王彼得四世（1335—1387）、约翰一世（1387—1396）与贝阿恩和富瓦伯爵加斯东 · 菲布斯 [Gaston Phebus，Count of Béarn and Foix]（1343—1391）的宫廷。

我们研究十四世纪最后二十五年阿维尼翁、阿拉贡和富瓦地区世俗音乐的资料主要来自一份香蒂利 [Chantilly] 的手抄本。[6] 在抄本的十三首经文歌和一百首世俗歌曲中（包括马肖的三首叙事歌），仅有几首来自法国北部或保存较早阿维尼翁曲目的《伊夫雷阿藏稿》[Ivrea Codex]。绝大多数年份能与历史事件或人物精确对应上的较新的作品，都来自于阿维尼翁教皇克莱芒七世在位期间（1378—1394）的上述三个宫廷之中。总体看来，香蒂利抄本可以说是矫饰风格的典型例证，法国和西班牙南部的宫廷与教廷都孕育了这种风格，并对之推崇备至。

法国北部、甚至英国都没能躲过来自南方的矫饰主义影响，尽管力图表现得相对简单克制。可一旦法国北部的作曲家到南部宫廷任职，他们就全心全意地接受了矫饰风格。不少意大利作曲家也投身于节奏上极端复杂的法国世俗多声部音乐写作。他们中的一部分必定与阿维尼翁的矫饰风格有关联，但矫饰风格本身似乎在十五世纪前十年被移植到了意大利北部，这一发展与 1409 年比萨大公会议又选出了第三个教皇多少有些关系。为了终结“大分裂”造成的罗马和阿维尼翁教廷势不两立的局面，大公会议另选米兰红衣大主教皮耶罗 · 费拉尔戈 [Pietro Filargo] 为教皇来接替他们——皮耶罗同时也是作曲家马泰奥 · 达 · 佩鲁贾（详

---

5. 参见：U. Günther，“Das Ende der *Ars Nova*”，*Die Musikforschung*，第 16 卷（1963 年），第 105–120 页。

6. 孔戴博物馆 [Musée Condé]，564（过去编号为 1047），简写为 ***Ch***。



在这幅十五世纪的微缩画中，器乐演奏者为花园中的轮舞伴奏（巴黎，法国国家图书馆藏）

见后文）的庇护人。不难想象，另外两位教皇拒绝逊位，而史称亚历山大五世的费拉尔戈在当选后不满一年就去世了。他遗下的位置马上被史称约翰二十三世的红衣主教巴尔达萨雷 · 科萨［Baldassare Cossa］取代。（由于后来的天主教会认为这位约翰二十三世是僭伪，不承认其正统性，所以在二十世纪又出现了第二位约翰二十三世。）这些意大利北部教皇的宫廷主要驻地博洛尼亚，成为了热那亚、米兰、威尼斯和帕多瓦这些音乐生活本已很繁荣的城市的中心。甚至在康斯坦茨公会议成功地将三地教皇全部废黜之后，新教皇马丁五世（1417—1431 年在位）待在佛罗伦萨与博洛尼亚的时间也和在罗马差不多。毫无疑问，我们手头许多来自意大利北部的抄本都要拜这些城市广泛而持久的音乐活动所赐，衰落的中世纪和新兴的文艺复兴的数量众多的音乐在这些抄本中得以保存。 474

我们对这些抄本的关注力必须集中在一份目前收藏在摩德纳［Modena］的抄本之上［简称 ***Mod***］，矫饰风格在意大利的繁荣与衰退都能从中窥见一斑。[7] 摩德纳抄本所含的音乐，其类型具有异乎寻常的多样性。在一百首完整的乐曲中，法语世俗歌曲占了六十六首——包括十七首回旋歌、十八首维勒莱和三十一首叙事

7. 艾斯当斯图书馆［Biblioteca Estense］，α，M.5，24（之前编号为 Lat.568），简写为 ***Mod***。

歌。还有五首叙事歌和一首维勒莱是拉丁文歌词。意大利世俗歌曲仅有两首牧歌、一首猎歌和六首巴拉塔。另有两首三声部卡农——歌词分别是拉丁文和法文——完全是世俗多声部音乐。宗教体裁的出现更让人意外：五首经文歌、一首圣诞颂歌《一个男孩降生在伯利恒》[*Puer natus in Betheleem*]，十一个弥撒乐章（八个荣耀经和三个信经）。这本纷呈的集子反映出相关作曲家和作品来源之多样。法语歌曲的优势（其中十二首与香蒂利抄本重合）以及三首颂扬教皇克莱芒七世的歌词的出现，哪怕不能断言抄本来自阿维尼翁，也至少能说明这些音乐的源头在那里。许多法语歌词都由据说一生从未离开祖国的意大利作曲家们配曲，且很大一部分必须追溯到十五世纪的前十年或十五年。大量直接和间接证据表明，这些音乐和所涉及的作曲家与热那亚、米兰、帕多瓦以及亚历山大五世与约翰二十三世的教廷有关联。因此，***Mod*** 的编纂很有可能始于 1410 年前后的博洛尼亚。由此推测，抄本中的所有音乐都写于 1417 年“大分裂”终结前的那段时间。[8]

在简要介绍了香蒂利和摩德纳这两份规模最大、最典型的矫饰音乐抄本之后，让我们来看看其中的一些风格细节。矫饰风格的一大目标（或说结果），是创造出一种各声部节奏达到最大程度独立的多声部织体。在这方面，法国世俗歌曲作为完整体现矫饰音乐复杂度的首要载体，重拾了前一个世纪末作曲家皮埃尔·德·拉·克鲁瓦的经文歌风格。尚松的固定声部虽然是新写的，但由于保留了基本框架只进行了少量改动，此外再将节奏略微简化，因而依然呈现出类似于早期经文歌中素歌固定声部那样的稳定基础。这种基础使得最高声部能尽情使用各种复杂的节奏，有时甚至完全打破音乐素材前后的连贯布局。固定对应声部的复杂程度介于最高声部与固定声部之间，它建立起自己独特的个性，并舒缓了另两个声部间的极端差异。显而易见，造成各声部之间如此尖锐的差别的原因至少一部分是基于实际需求——为那些不论作曲家写得多复杂都能胜任的歌唱大师而准备。不过，除了稳定的固定声部之外，建立在一系列协和音程上的对位也将表面看似各自独立的声部结合到了一起。几乎从不出意外，所有声部在乐句末尾都收束在一个明确的终止式上。这时，固定声部和最高声部仍以二声部框架构成

---

8. 笔者将会在另一篇文章中更深入细致地讨论分裂时期的教皇和两部抄本中出现的作曲家的关系［译者按：作者似乎并未完成这篇论文］。另请参见下文有关马泰奥·达·佩鲁贾的讨论。

一个传统的完全或不完全协和音程的进行。在马肖的音乐中，这些协和音程的外音装饰经常掩盖了音程结构，并造成高度不协和的音响效果。诸如切分或是横向替换音程构成音的手法使得不协和的程度更上一层楼，有时各声部线条的和声看上去也是相互独立的，就像其节奏那样。尽管如此，这种错综复杂的艺术仍是建立在法国“新艺术”传统的协和音程与有量写法之双重基础上的。

部分作曲家对夸张矫饰的过度强调已拖累了这一艺术运动的整体名声。这些贬评在某种程度上须视为十九世纪浪漫主义观念的残余物：即认为作曲家的首要任务是在表达他自己的感情并激起听众的情感共鸣。然而在对待中世纪音乐时，我们必须牢记，这时的作曲家至少也同样关注如何激发心智，其程度不会亚于十九世纪对情感的关注。有些作曲家可能在追求智力的“精微”[*subtilitas*]之路上走得过头了，但我们无论如何也不能说他们的音乐全部一无是处。若不带偏见地去聆听，会发现许多矫饰风格的歌曲精彩而迷人。况且，它们折射出了复杂精深的上流社会最真实的一面，而它们被创造出来的目的就是为了取悦这个阶层。最后，这些关于复杂记谱和节奏的实验发展出许多为日后的文艺复兴作曲家们所常用的新技术。而为了其本身的历史重要性，矫饰音乐也需要加以近距离审视。

正如我们在讨论保罗·特诺利斯塔的音乐时已提到的（第十八章），作曲家在努力表记矫饰风格的节奏复杂性时，同时运用了意大利和法国音乐的某些技法。他们对记谱把戏的兴趣要远多于为节奏本身着想，因而招致非议。有一点是肯定的，较简单的节奏在记谱时常被毫无必要地复杂化，给演唱者出了难题，而这些问题并不会影响音乐的实际效果——除非他们唱错——记谱本身得到了“矫饰”封号。接着，音乐也出现了问题：高难度的节奏只有演奏（唱）大师们才能克服。在此我们需要关注的，并不是那些只困扰到表演艺术家，或是大部分影响到音乐本体的记谱法。更重要的是要将矫饰风格典型的复杂节奏的种类进行划分与说明。这么做会使我们对中世纪追求极致精细的审美如何在音乐中体现有更深一层的理解和认识，同时也能解释为何这种精微艺术的产品在当今却极少上演。

477 ## 常规的法国记谱法节拍体系内的节奏复杂性

造成节奏复杂性的最常用的手段之一，乃是将代表不同节拍的节奏形态联合使用。可能这种做法最简单的表现形式，便是在带有大短拍的不完全中拍（6/8 拍）和带有小短拍的完全中拍（3/4 拍）之间转换流动。这种流转早在马肖的一些作品中就已出现，并且很可能正是这些篇章启发了后来的作曲家在乐句之间寻求更大的对比性。在有些情形下，他们为各个声部设计不同的节拍，有时这些节拍还会随着音乐的进行而自由地组合变化。当然更常见的做法，是在一个基本的节拍型的框架内发挥巧思，创造互不相同的或彼此对立的节奏和拍子。

这方面变化多端的情况是难以一一说明的，但我们可以指出的是一种特殊的个性化手法的对比节奏型的反复。在许多例子中，仅仅是这种音型中的音符时值以我们所称的节奏模进的方式被反复。不过较为少见的是，一个或多个声部在不同的音高位置上反复相同的音程进行，来造成旋律或和声的模进。特雷波尔[Trebor]的叙事歌《哎呀，怜悯》[*Hélas*，*pitié*]中的七小节（谱例 XIX-1）含有一种不同寻常地对不同的、意外的节奏音型的集中模进。尽管基本节拍型是带有小短拍的完全中拍（3/4 拍），但固定对应声部似乎整个都是 6/8 拍。其第一小节的节奏型以纯粹的节奏模进方式陈述了四次，随后成为一连串相同的附点四分音符。而对歌唱声部第一小节的切分音型的节奏模进在随后的三小节中被换到了固定声部，在此之后的三小节节奏和旋律模进中才又回到歌唱声部。而歌唱声部从第二小节的后半段起又出现了一个节奏和旋律的模进，但该音型仅有四个八分音符的时值，表明它其实为 2/4 拍，而不是 3/4 拍。[9]

如果说谱例 XIX-1 中集中使用的模进的密度是异乎寻常的，这个片段也无疑提供了在简单的节拍框架内产生节奏复杂性的各种类型。尤其是在头四个小节中，任何明确而统一的节拍感都荡然无存了。以多种多样的方式造成这种效果，似乎是一种对某位作曲家的技巧的测试。一种颇受欢迎的手法，便是比节拍单位或长或短的音型的模进式反复。在谱例 XIX-1 的歌唱声部中，这样一个音型（第 49–478 51 小节）的反复只是造成了该声部内节拍的临时变化。然而，如果这个音型的长

9. 这首乐曲的完整现代译谱本，见：Apel，FSM，第 42 曲及 FSC，第 1 卷，第 109 曲。

度是不规则的——例如包含五个或七个微音符，那么效果会更加凌乱与复杂。如果所有声部的音型都是不同的和长度不规则的，那么就会产生更为复杂的结果。

谱例 XIX-1：特雷波尔，《哎呀，怜悯》，第 48—54 小节（*Ch*，*fol.42*）



一个在甚至最简单的节拍——不完全中拍和短拍（2/4 拍）——中可能出现的最具复杂性的特殊例子，出现在塞浦路斯宫廷的法语文献的一首叙事歌《尖锐的观点》[*Le Point agu*] 中（谱例 XIX-2）。这位无名作曲家仅仅依靠短音符、附点和不带附点的倍短音符以及微音符，就为三个声部创造出了完全独立的节奏型态。只有固定声部保持了严格的节奏模进——其节奏型可能会被巴托克记成 $\frac{3+2+3}{8}$。

谱例 XIX-2：叙事歌《尖锐的观点》中的节奏复杂性（第 21—33 小节）



其他两个声部则摇摆于长度不一的音型之间，当固定声部的模进行将结束时，它们最终通过一个 **F** 音上的终止式重新获得了节奏稳定性。将这个片段转写为 2/4 拍尽管使读谱更为简便，但却遮蔽了每个声部的节奏结构。但反过来说，完全依据节奏音型的几种“现代的”小节线划分法，则有可能使乐谱变得极端复杂，难以释读。或许将各声部分开来、不加小节线的本色谱才是最佳的解决办法。除了节奏方面的问题外，还需要注意：固定声部在一个完整八度内的下行运动和从一个 C 大三和弦向 **F** 音上的终止的进行，正是十五世纪初期音乐在音高组织上的特性语汇。[10]

479

移位的切分

这种节奏的复杂性也同样体现在对 2/4 拍和 3/4 拍的切分音符的使用上。这种切分用法和后来的实践以及在马肖的作品中已经出现的常规手法并无不同。不过，对十四世纪的理论家来说，切分［*syncopa*］的概念中也含有一种没有现今对应义项的特殊用法。这就是将一个三分性或者“完全”的单位通过插入一个或多个其他的完全单位分割开来。而相对于其他声部来说，就会从其正常位置偏移一个或两个音符。这种移位切分技术最早是被菲利普·德·维特里和约翰内斯·德·穆利斯以带些神秘的术语来描述的。[11] 在马肖的一些作品中，最早出现了其最简单的形式，尽管其作品的现代编辑者有时没有识别到其存在。谱例 XIX–3a 的第三小节的第二声部，有一个在马肖的第 20 号经文歌中出现过好几次的极有个性的音型。在此，一个微音符（♪）在其完全型被一个不完全的倍短音符（♩. ♩.）在小节结束处补足之前，移动了两个完全的倍短音符（♩）的位置。两个类似但更为长大的片段（各含五个移位的倍短音符）则出现在卡农式的第 12 号行吟曲的第十个诗节中（谱例 XIX–3b）。[12]

480

---

10. 这个片段出现在这首叙事歌第一乐段的快结束处（第 21—33 小节），并且在叠句中再现（第 76—88 小节）。完整的现代译谱本见于：Hoppin, CFR，第 3 卷，第 80 页（第 47 曲）。
11. 参见：Apel，NPM，第 395 页。
12. 在施拉德的 PM 第 2 卷第 12 号行吟曲的现代版本中，这个片段被误译了；但路德维希［Ludwig］的 *MaChaut* 的第 4 卷中的译谱则是正确的（这里作为第 17 号行吟曲，第 248—249 小节和第 251—252 小节）。

谱例 XIX-3：马肖的移位切分技术

a. 第 20 号经文歌，第 1—4 小节



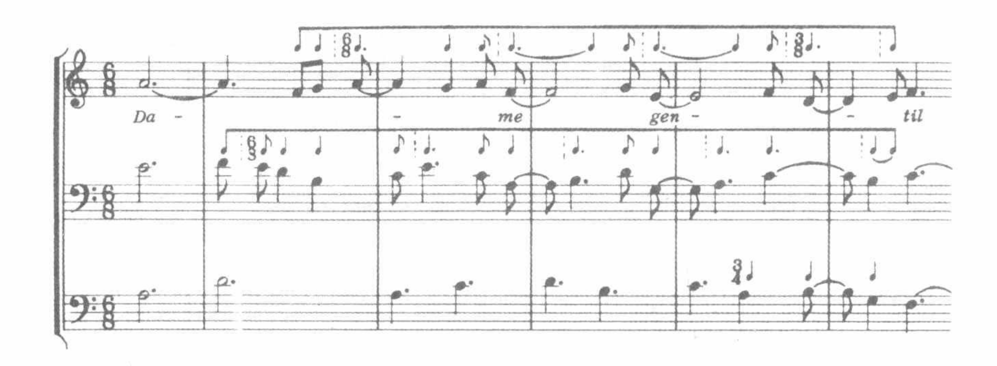
b. 第 12 号行吟曲，第 501—506 小节



相对于后来的发展，马肖对于移位切分的处理还是极其简单的。不过，在完全普罗拉提欧的三分性单位中运用这一类型的切分音在当时是具有典型性的。马肖的后继者一般遵循了这一原则，极少将其运用到更大时值单位的完全中拍和不完全短拍（3/4 拍）中。他们所做的，只是扩展了移位片段的长度，并将基本节拍型内所有的音符时值和常规的节奏型都纳入其中，由此也造成了十四世纪晚期矫饰主义的最普遍和最独特，但同时也是用现代记谱法最难以清楚表记的形态之一。我们可以用安托内罗 · 达 · 卡塞尔塔［Anthonello da Caserta］的一首回旋歌《和善的夫人》［*Dame gentil*］来加以说明（谱例 XIX-4）。这个段落极端复杂，因为歌唱声部和固定对应声部均含有移位片段，但在时间上却是错开的，而它们下方的固定声部则一如既往地保持着稳固的节奏律动，以支撑其上方的切分。如果将全部三个声部都按固定声部的 6/8 拍小节记谱，就会造成这些切分片段是发生在这些小节之内的错觉。在谱表上方的替换小节线和记谱指示出了应该被表演者正确理解的各声部旋律的节奏组织形态。正如谱例 XIX-2 中那样，安多内罗的回旋

歌的三个声部也通过乐句结束处的一个终止和弦得到了解决。不过，歌唱声部立即又开始了另一个移位：整首乐曲可以被视作这种类型的切分音在中世纪微妙艺术中所能造成的极端复杂性的最好例证。[13]

谱例 XIX-4：安托内罗 · 达 · 卡塞尔塔《和善的夫人》中的移位切分音



比例

迄今为止，我们讨论过的所有造成节奏复杂性的手法，其实际效果都建立在法国记谱法的四种节拍的微音符（♪）的时值都相同的前提之下。这种时值的相同为演绎节奏独立的旋律线——无论是由移位的切分还是由不同小节长度的节拍的同时使用而造成的——提供了坚实的基础。十四世纪后半叶的作曲家则通过引入按相应的时值比例替换微音符的等值的节拍组合，造就了另一种更为微妙的艺术尺度。中世纪理论家已经发展出了一个精密的体系来为他们所称之为“比例”［proportions］而我们可能更愿意称之为“比率”［ratio］的手法分类和命名。在很早的时候，这些比率在音乐最先是用来描述诸如八度（2：1）、五度（3：2）、四度（4：3）等等音程。而如今，这些比率开始被用于所谓的比例记谱法，后者在几乎整个文艺复兴时期都得到运用。[14] 我们无需去过分涉及那些构建了远远超出音乐实际所需的比例的理论；但也用不着去解释像 2：1 这样简单的、仅仅意味着在表

13. 完整的现代译写本，见于：Apel，FSM，第 29 曲和 FSC，第 1 卷，第 10 曲；原始记谱的影写本见：Apel，NPM，第 415 页。

14. 参见：Apel，NPM，第 145 页起。

演实践中将写出的音符时值减半的比例。

作为其最常见的听觉效果，比例将通常不相等的节拍单位转换为相等长度的。这种对比例的使用显然与那种微音符等值的节拍型的组合形成了对比，尽管二者都可以显示为产生 3/4 拍和 6/8 拍的节拍型。在这些节拍型中，每个短音符内的六个微音符产生了相同长度的小节，但 3/4 拍的三个不完全的倍短音符相当于 6/8 拍的两个完全的倍短音符。这些节拍型的组合，由于过于简单以及微音符时值保持不变，通常并不被视作比例的实例。但是这种组合形式却在矫饰风格的节奏复杂性的发展过程中起到了基础性的作用，并且在几乎整个十五世纪成为一个显著的音乐特征。

482

如果 3/4 拍和 6/8 拍的节奏型的交替与组合主要是法国式的，那么意大利记谱法的原则是基于对 2/4 拍和 6/8 拍的类似处理，**只是其小节长度都是相等的**。正如我们在第十八章中指出的，不完全六分型（ ）中的三个微音符等于八分型（ ）中的四个微音符。或者换一种说法，6/8 拍的附点四分音符在时间跨度上相当于 2*/4 拍中的四分音符。当然，以此类推，九分型（9/8）和十二分型（3*/4）的单位在长度上也是相等的。帕多瓦的马切图斯给出的理论性示例已经暗示了这种关系，而这在创作实践中最早的应用，当属意大利十四世纪作曲家中第一代的成员乔万尼·达·翡冷翠的牧歌《我隐藏的面庞》[*Nascoso el viso*]（谱例 XIX-5a）。在此，上方声部从十二分型变为九分型，又变回去，而下方声部则一直不变地保持着十二分型的时值。较晚些的作曲家巴尔托里诺·达·帕多瓦则经常性地以更为复杂的方式尝试这些节拍单位的均等性。例如，在其三声部巴拉塔《穿过绿树》[*Per un verde bos Chetto*]中，不完全六分型和八分型之间的交替发生在所有的声部，有时同时，有时分开。这样一来，两种节拍型的律动的对比不仅以纵向并立的形式，也以前后交替的形式出现（谱例 XIX-5b）。[15] 尽管巴尔托里诺并未在八分型的段落中使用微音符，但毫无疑问，微音符的 4 : 3 比例正是意大利人对矫饰主义风格的节奏复杂性的贡献。虽然用不了多久，各个国家的作曲家就开始将相等的 6/8 拍和 2/4 拍的小节作为这种风格的标志之一了。

---

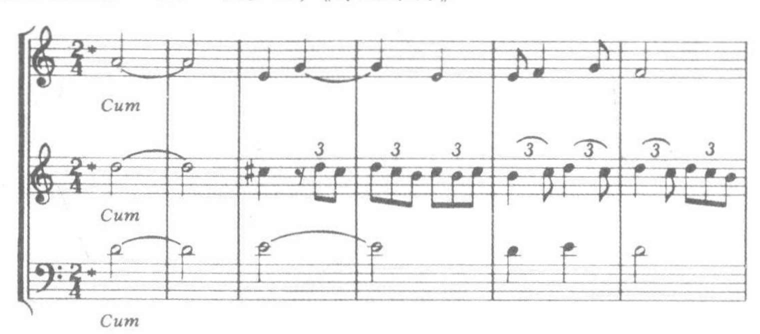
15. 乐谱影印本见 Parrish，NMM，图版 LV。但如果该书作者检视过《斯夸奇亚卢皮藏稿》中的版本——在此，不完全六分型和八分型（不是像帕里什所说的四分型）的交替是被特别指明的——就可能避免第 175 页起的相互矛盾的论述和错误的结论。

谱例 XIX-5：意大利多声部音乐中的比例关系

a. 乔万尼 · 达 · 翡冷翠，《我隐藏的面庞》



b. 巴尔托里诺 · 达 · 帕多瓦，《穿过绿树》





a. 在清泉上

b. 带着近乎人类的声音

483 第二种常用的比例（3：2）以三个微音符替代两个微音符，造成 9/8 拍对 3/4 拍或 6/8 拍的小节。这种比例完善了以相同的（而非不同的）长度的小节记写法国记谱法四种节拍的技术。不过，作曲家们很少同时联用全部四种节拍，这很可能是由于他们将矫饰主义风格的各种极端手法保留给了三声部世俗歌曲的歌唱声部（正如前面提到的）。

还不算过度复杂的佚名的叙事歌《美狄亚真的坠入爱河》[*Medee fu en amer veritable*] 具体展示了常见的比例以及之前已经讨论过的矫饰风格的其他特质（AMM，No.68）。固定声部有着不同寻常的简朴节奏，从头到尾均为 6/8 拍。固定对应声部则几次从 6/8 拍变为相同微音符时值的 3/4 拍或 2/4 拍，集中运用了 4 : 3 的比例。在大多数时候，这种比例的单位对应着（也强调着）固定声部的不完全中拍的划分，但在第 12—14 小节出现的反常的节奏和切分却造成了更为复杂的效果。在一个更长的段落中（第 28—33 小节），歌唱声部对这一比例予以了同样复杂的运用。这个声部还引入了 3 : 2 的微音符比例，通常是在常规的 9/8 拍节奏中。不过在第 9 小节，移位的切分增强了比例的微妙感受。而同样类型的切分音还出现在常规的 6/8 拍中（第 2—4 小节）以及与各种类型的不规则节奏型的联用（尤其是第 25—26 小节和第 55—59 小节）。此外，歌唱声部也呈现了一个在使用比例时经常遇到的问题。在这一声部，现代译谱本中含有 6/8 拍的十六分音符的所有小节在原谱中都写作二分比例 [duple Proportion]——也就是说，其微音符相当于（𝅘𝅥𝅯），而不是（𝅘𝅥𝅮）。如在第 23 小节中，我们发现只有微音符，其节奏组织形态究竟是二音一组还是三音一组，并不清楚。但是在第 34 小节，移位切分的使用表明，作曲家想要通过二分比例在一个 6/8 拍的时值中引入两个 6/8 拍的单位。因此，不管他在什么时候运用这种比例，正确的译写和演绎应该采用 6/16 或 12/16 的拍子。或许这种区别只是轻微的，但它确实为这种最精微的艺术的典型范例增添了微妙的色彩。有趣的是，这首叙事歌的文本——和许多中世纪晚期的诗歌一样——用古希腊和古罗马故事中的人物来佐证宫廷爱情的惯例。

484

根据之前举出的矫饰风格的例证来看，作曲家们很明显将我们已经提到的各种节奏技术加以自由地联合运用。不常见的和彼此冲突的节奏型、二分的音符时值的切分以及三分性单位的移位使用，都同时出现在常规的和比例的节拍形态中。而且，不同的比例关系常常在单个声部之中同时或先后出现。还有一些作曲家不满足于这种几乎已经无限的可能性，他们通过引进反常的比例——诸如 9 : 8、5 : 2、7 : 3——或者将较为常见的比例用于意想不到的节拍型中，甚至获得了更高的复杂性。一个较晚实践的例证出现在博德 · 科尔迪耶 [Baude Cordier] 的回旋歌《情人们，隐秘地爱》[*Amans*，*ames secretement*] 的开头几

小节中。[16] 在完全中拍和短拍的上下文中（9/8 拍），歌唱声部的一个二分比例产生了两个 9/16 拍的小节（谱例 XIX–6）。换言之，它将一个 9/8 拍的小节均分成了两半！与此同时，固定对应声部被写成了三分比例（3 : 1），这在现代译谱中并无特殊的视觉效果，在演唱中也没有特殊的听感。这首相当于 6/8 拍的十四个小节和 2/4 拍的四个小节的回旋歌非常短小，但是其三个声部却试图在其常规的时值以及二分比例和三分比例的六种不同组合形式中引入全部四种基本的节拍型。[17]

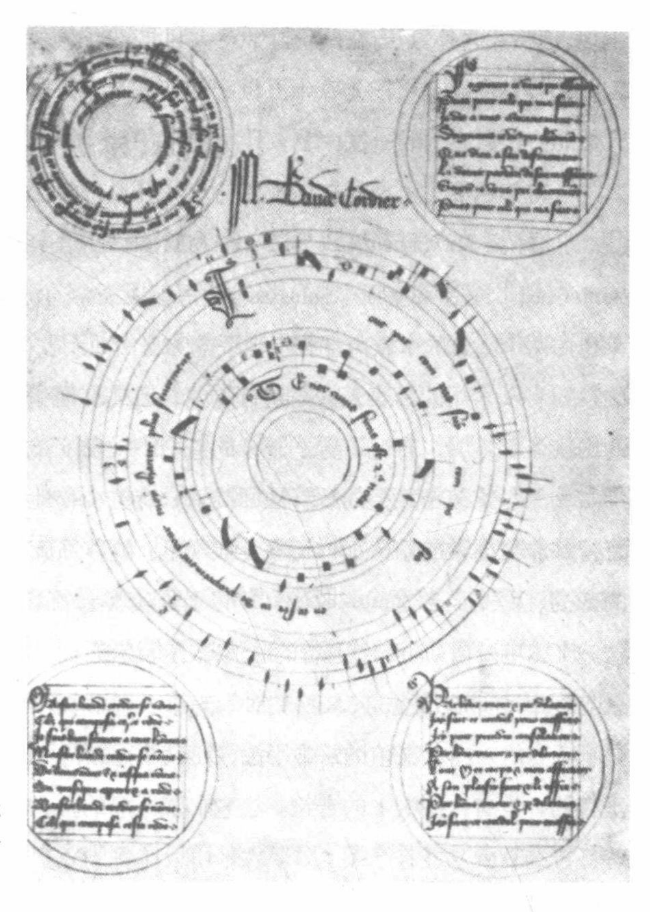
485

科尔迪耶的这首回旋歌中对比例技术的密集运用几乎是独一无二的，并且和他的另一首简朴得多的回旋歌《淑女》[*Belle*，*bonne*] 形成了强烈的对比。后者更为流畅的旋律线条和开头出现在三个所有声部的模仿因素，很可能反映了十五世纪之初意大利人的影响——将过度的矫饰复杂加以调控的倾向。无论怎样，《淑女》的相对简朴开辟了一个新的音乐天地，并使之成为科尔迪耶最为迷人的歌曲之一。[18] 不过，这一作品之所以出名，一个主要的原因是其原本的心型乐谱形式，这象征着诗人作曲家将自己的心连同这首"新歌"一道作为礼物奉献给心上人。[19] 这种对文本的视觉造型在诗歌中比在音乐中更为多见，即便这非常稀罕，但也必须被视为矫饰主义倾向的另一种体现。科尔迪耶本人提供了另一个此类样本，这

谱例 XIX–6:



16. HAM，No. 48a.
17. 这首作品的原谱影印本以及对其比例的解释，请参见 Apel，NPM，第 175 页。
18. 科尔迪耶已知的作品——一首叙事歌、九首回旋歌和一首荣耀经——刊载于 Reaney，EFCM，第 1 卷，第 1–18 页。
19. 影印本，见于 Apel，NPM，第 427 页和 Grout，HWM，第 135 页。



著名的无终卡农、博德·科尔迪耶的《我靠罗盘指引完成了一切》(香蒂利抄本)

就是他用圆形乐谱记录的无终卡农《我靠罗盘指引完成了一切》[*Tout par compas suy composés*]。[20] 该作的音乐很像一首意大利猎歌，在自由对位的固定声部之上有两个卡农声部，但其歌词文本却是一个三行的回旋诗叠句。而这首回旋诗的其他部分——也是写成环形——被置于抄本中这一页的左上方，其中还包含了演唱这首卡农的指示。在该页的其他三个角落，分别在套圈的方框中抄写了其他三首回旋诗。其中有一首诗特别引起注意，因为它声称创作了这首回旋歌的博德·科尔迪耶来自兰斯，他的音乐在罗马也为人知晓。除此和保留下来的十一首作品外，我们对科尔迪耶一无所知。心形乐谱和圈形乐谱作为《香蒂利抄本》的附录一起 486

20. 影印本见：Parrish，NMM，图版 LXII。关于该曲此前的所有现代译写本的勘误，参见：R. Meylan，"Reparation de la roue de Cordier"，MD，26 卷（1972 年），第 70 页（最下方的谱例）。

出现，但除此之外，只有在两份源于意大利北部的较晚的抄本中才能发现他的名字。因此，科尔迪耶很可能是在十五世纪最初几十年使意大利成为法国的音乐行省的无数北方作曲家中的一位。[21]

一首知名度远不及科尔迪耶的心形和环形乐曲的、乐谱为竖琴形状的维勒莱《歌调之琴》[*La harpe de melodie*]（AMM，No.69）出自雅各布·森莱切斯[Jacob SenleChes]或瑟莱塞斯[Selesses]之手。犹如科尔迪耶的环形卡农，这首维勒莱也由两个上方的卡农声部和一个下方的自由而无歌词的固定声部组成。尽管 ***Ch*** 的抄写者以常规的谱表来抄写这首歌曲，但其歌词和一首附带的、解释演绎方式的回旋诗都表明，将记谱置于竖琴的造型中代表了作曲家的本来意图。抄录在竖琴右侧的盘旋缎带之上的解释性回旋诗，有些神秘地指出：谱线代表着琴弦，而音符并非像通常的乐谱那样记写在线间上。这首回旋诗还指出了卡农声部的开始的音高、两个声部之间的时间间隔以及所有黑音符和白音符（即中空的黑音符）按一半比例减值。而红色音符的时值却不会缩减，而是和正常情形一样生成 3/4 拍，来与固定声部的常规的 6/8 拍相对。为了表记卡农声部出现的并非必需的（因为是听不见的）2∶1 减值的矫饰手法，森莱切斯加入了大量特殊形状的符干朝下（有垂直的、也有钩型的）的音符。当它们谜一般的含义被认清之后，便会发现：这些音符的首要功能在于引入 3∶2 或 4∶3 比例的短小音型。这样，就使得那些更小的音符时值在现代译写本中，呈现出许多反常和不规则的节奏型。这些节奏型使得《歌调之琴》具有典型的矫饰主义风格特征，但它们同时也是森莱切斯这位手法最为做作细巧的作曲家的个人特质。[22]

487

---

21. 克莱格·怀特在"Tapissier and Cordier: New Documents and Conjectures"（MQ，59卷，1973年，第 177-189 页）一文中，推测博德·科尔迪耶就是博德·弗雷斯内尔[Baude Fresnel]（卒于 1397—1398 年间），后者是勃艮第公爵"无畏者"菲利普[Philip the Bold]的一位竖琴师和贴身侍仆[Chamber valet]以及一道服侍公爵的作曲家让·塔皮西耶的同伴。正如怀特所说，塔皮西耶这个名字出现在许多档案文献中（包括单独出现或与其"真名"让·德·诺瓦耶[Jean de Noyers]一道出现）。那么，科尔迪耶这个名字在提到塔皮西耶和弗雷斯内尔的档案中的缺失，便有力地否认了怀特的推测的可能性。

22. 森莱切斯全部已知的六首作品刊载于 Apel，FSC，第 1 卷，第 88—93 曲（部分也见于 FSM，第 47—51 曲）。遗憾的是，《歌调之琴》的第一段（FSC，第 92 曲）的译写有误（参见 AMM 的 No.69 后的注释）。

香蒂利和摩德纳抄本中提到的作曲家

由于保存下来了如此之多的作曲家的名字，香蒂利和摩德纳抄本清晰地揭示出那个孕育了矫饰主义记谱和微妙艺术的土壤的世界主义本质。[23] 除了博德 · 科尔迪耶之外，***Ch*** 中提到了大约三十一位世俗歌曲的作者，其中二十位的名下只有一到两首作品。而其余十一位作曲家名下的作品数量从三首到十首不等。这些名字中有许多在别处是不为人知的，有些名字采用了缩写的形式，因此很难将其与档案中提及的某位在教皇宫中服务的歌手或者侍奉王公贵族的艺人联系起来。这些歌曲的诗歌文本绝大多数是题材常见的爱情歌曲，因而其中也没有包含任何与作曲家有关的信息。而且我们还需知道，甚至一首为称颂某个特殊人物而作的歌曲，也并不一定出自这个大人物属下的乐师之手。他们所供养的作曲家也可能为一位来访的王公创作颂歌 ，以期得到报偿。不过尽管存在这样那样的困难，***Ch*** 中的许多作曲家的身份还是得到了证实，而他们与王侯和教皇们的依附关系也得到了确凿程度不同的推定。

这些作曲家中的至少半数左右（即使不是大部分）很可能都来自法国北部的各个地区。关于科尔迪耶的生平，除了他自己声称的来自兰斯之外，大多存在争议，但我们确实知道更多有关 ***Ch*** 的原始曲目的其他歌曲作曲家的信息。对于其中两位——菲利波克图斯 · 德 · 卡塞尔塔［Philipoctus de Caserta］和已经提到过的雅各布 · 森莱切斯——的简要考察，将会为我们展示矫饰派作曲家的多样性的出生背景以及他们与法国南部和西班牙的宫廷之间建立联系的方式。

雅各布（也写作雅科米［Jacomi］）· 森莱切斯可能来自法国西北部加莱海峡省［Pas-de-Calais］的森莱科斯［Senlecques］。[24] 根据丰富的阿拉贡档案，我们知道在 1378 年，“雅科米”和这里的宫廷或者未来的国王约翰一世的家族发生了 488

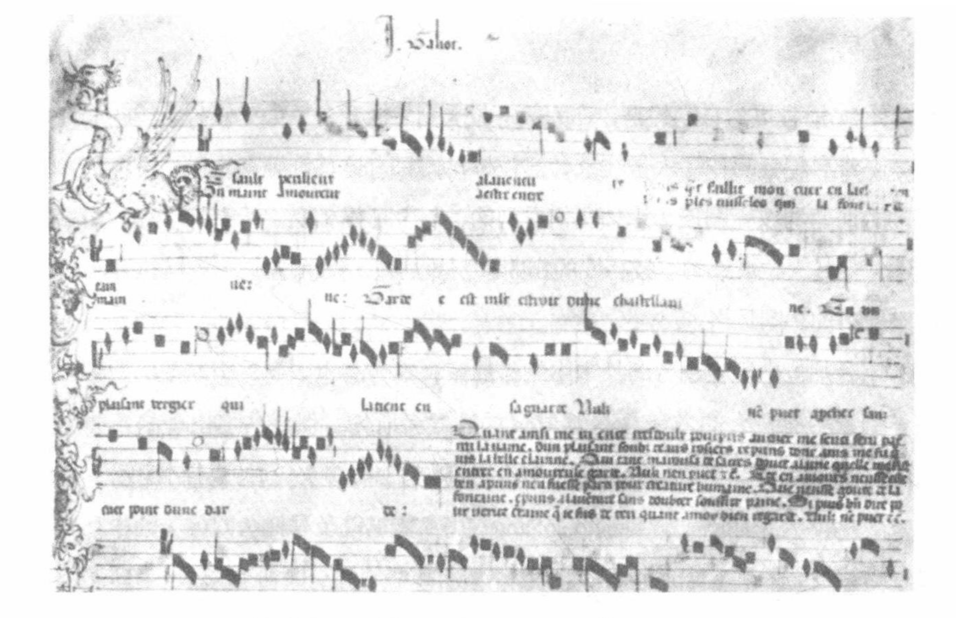
23. Apel 的 FSC 第 1 卷包括了 ***Ch*** 和 ***Mod*** 中被归属在某位作曲家名下的全部法语世俗歌曲(只有 ***Ch*** 中两首科尔迪耶的作品未被收录)。

24. 森莱切斯的名字的拼法有很多不同的变体，例如 J. Senleches、Jacomi、Senleches Jakob 等，在 ***Ch*** 中作“Jakob de Senleches”，在 ***Mod*** 中作“Jacopinus Selesses”。

关系。在这一年和1379年,他旅行去了弗兰德斯的游吟歌手学校。在回到西班牙后,雅科米被约翰一世派去服侍后者的姐妹、卡斯蒂利亚国王约翰一世的妻子埃莉诺[Eleanor]。在埃莉诺于1382年去世后,森莱切斯写了一首著名的哀歌——叙事歌《让我们离开这里》[*Fuions de ci*]来悼念她。卡斯蒂利亚国中音乐家们的前景无疑是暗淡的——正如这首回旋歌的叠句所说的那样:"因为我们失去了埃莉诺。"到了1382年8月,森莱切斯已经开始服务于阿拉贡大主教(也就是未来的教皇本笃十三世)佩德罗·德·卢那[Pedro de Luna]了。[25]他究竟追随大主教到何时不得而知,但当本笃十三在1394年继承克莱芒七世的教皇位时,他并不在阿维尼翁的教廷合唱队中,在他的其他歌曲中也无法找到任何与他生平活动有关的线索了。森莱切斯在 ***Ch*** 中的作品包括维勒莱《歌调之琴》以及三首回旋歌,而 ***Mod*** 中的曲目要多出两首维勒莱。

在香蒂利抄本中提到的所有作曲家中,只有菲利波克图斯·德·卡塞尔塔是确定来自意大利的。因而,他在 ***Ch*** 中的七首乐曲——六首叙事歌和一首回旋歌——均为法语文本的配乐是使人意外的,这些也是他全部已知的作品。其中四首叙事歌也出现在摩德纳抄本中,而且还纠正了 ***Ch*** 中将一首叙事歌归于加里奥[Jo.Galiot]名下的错误。一位意大利作曲家是怎样从一个那不勒斯附近的小镇——如果这里确实是菲利波克图斯的出生地——来到阿维尼翁的,尚不清楚。或许他是在那不勒斯女王约阿娜[Joanna]在大分裂刚刚开始后支持克莱芒七世之际加入到阿维尼翁教廷的。无论如何,菲利波克图斯的叙事歌《靠着好人吉德恩和参孙》[*Par les bons Gedeon et Sanson*]确实提到了大分裂,并且赞颂了"至高无上的教宗克莱芒"。另一首叙事歌用隐晦的暗喻,提到了安茹公爵路易[Louis, Duke of Anjou]为帮助约阿娜从她篡位的侄子夏尔·杜拉佐[Charles Durazzo]的手中夺回王位而进行的远征。约阿娜和夏尔在诗中被分别以阿里阿德涅和忒修斯来隐喻,而路易的名字隐藏在叠句的谜语中:"Qu'avoir ne puet sanz O couvert de Lis[没有百合花覆盖的O,她便无法得到]"。百合花作为法国王室的徽志在此暗指身为法王夏尔五世之弟的安茹公爵,而"百合花[Lis]覆盖的O"正是"Lois"(或"Loys")

25. U. Günther, "Zur Biographie einiger Komponisten der *Ars Subtilior*," AMW, 21卷(1964年),第195页。



香蒂利抄本中的 J. 加里奥的叙事歌《危险的一跃》[*Le Saut Perilleux*]

这一公爵名字中世纪常见的拼法。[26] 在获得了克莱芒七世的精神鼓励和财政支援后，路易在 1382 年 3 月间从阿维尼翁誓师出发，菲利波克图斯的叙事歌很可能就产生于此时。而且这首作品也不可能产生得太晚，因为夏尔 · 杜拉佐在 1382 年 3 月以一条丝带缢杀了约阿娜女王，路易的军事行动最后也以完败告终。

489

或许与菲利波克图斯的三首叙事歌有关的最怪异的情况，是其开头（包括歌词和音乐）被引用在了列日的约翰内斯 · 奇科尼亚 [Johannes Ciconia] 的维勒莱《在喷泉上》[*Sus un fontayne*]。[27] 对我们而言，奇科尼亚音乐的数量与丰富性使其成为一位比菲利波克图斯重要得多的作曲家，这种以引用表达敬意的行为看起来不可思议——除非二人有着私人交谊。但是却没有任何证据表明他们之间有过联系，尽管我们对奇科尼亚的生平和创作的了解是非同一般地丰富（见后文，532–

26. 有关这一歌词文本及其与那不勒斯王室的关系的详细讨论，请参见：N. Wilkins，"Some Notes on Philipoctus de Caserta"，*Nottingham Medieval Studies*，第 8 卷（1964 年），第 84 页起。

27. 按照被引用的先后顺序，这三首菲利波克图斯的叙事歌分别是：《观望》[*En remirant*]、《等待》[*En attendant*] 和《从我的悲伤中》[*De ma dolour*]。香蒂利抄本的书手将《等待》一曲误归在加里奥的名下，很可能是由于后者曾为另一首有着相同开头词句的诗歌配过乐（即：***Ch***，No. 59）。阿佩尔将这两首乐曲都归在加里奥的名下（FSC，第 1 卷，xxxiv 页，第 14 曲的注释），并且得出了根本不可能的推断：菲利波克图斯和加里奥从奇科尼亚的维勒莱中提取了片段素材作为这三首叙事歌的开头。毕竟，引用三首已经存在的作品的开头歌词和配乐是一种更符合常理的做法。

539 页）。而且更为奇怪的是，作为第一位受到意大利音乐如此强烈影响的北方作曲家，奇科尼亚写作了大量牧歌和巴拉塔，但只有这首维勒莱是采用矫饰主义风格的。而菲利波克图斯，正如我们看到的，与之正好相反。所有其现存的作品都表明：他是一位成熟的、技巧性的作曲家，并且毫无保留地接受了 1380 年代阿维尼翁流行的法国风格。

还有几位出现在香蒂利抄本中的作曲家，其作品也同样见于摩德纳藏稿。这些作曲家中有些人的名字并不为 ***Mod*** 的抄写者所知，但是佚名出现的乐曲中其实包含了哈斯普瓦［Hasprois］（一首）、加里奥（一首）、马特乌斯 · 德 · 桑克托 · 约翰内［Matheus de Sancto Johanne］（二首）以及马肖（四首）的作品。不过，这位抄写者确实知道雅各布 · 森莱切斯和菲利波克图斯 · 德 · 卡塞尔塔的大名，在二者名下，他各抄入了四首法语歌曲。在这些曲子中，我们发现了森莱切斯悼念阿拉贡的埃莉诺的哀歌以及马特乌斯和菲利波克图斯歌颂克莱芒七世的叙事歌。还有一首吹嘘克莱芒为正统教皇的、菲利波克图斯的叙事歌《恭敬而智慧》［*Courtois et sages*］则仅仅出现在 ***Mod*** 和一份源自意大利北部的巴黎抄本（***PR***）之中。

490

马泰奥 · 达 · 佩鲁贾

尽管阿维尼翁和香蒂利抄本的音乐之间的关系可能暗示了某种法国渊源，不过在摩德纳抄本中，至少百分之三十甚至更多的曲目被认为是马泰奥 · 达 · 佩鲁贾［Matteo da Perugia］的作品，而他似乎与法国或西班牙并无关系。马泰奥在 ***Mod*** 中的全部作品均为孤本，而且没有透露任何与其生平相关的信息。但我们对这位作曲家的生平，也并非一无所知。马泰奥在 1402—1407 年间和 1414—1416 年间担任过米兰大教堂的歌手，他曾得到米兰枢机大主教皮耶罗 · 费拉尔戈［Pietro Filargo］的庇护。他丰厚的薪水一度被降低，原因是大主教为他“提供了饮食”；在 1406 年他还陪同大主教前往帕多瓦旅行。马泰奥早年为米兰大主教服务的经历，可能一直延续到了后者通过阴谋当选为教皇亚历山大五世之后。其后，他大约在约翰二十三世的博洛尼亚教廷也呆过，只是当这位教皇动身去参加康斯

坦茨公会议时才回到米兰。在米兰大教堂的档案中，马泰奥最后一次领薪水的记录日期是 1416 年 8 月，此后他就不知所终了。尽管不能确定，一般还是认为他卒于 1418 年 1 月或更早。

马泰奥 · 达 · 佩鲁贾被认为和摩德纳抄本的编辑有关的猜测，源自于其中所含有数量巨大的他的作品，以及这些作品在手稿的五个分册［fascicles］中分配的情况。三个中间的分册主要被用于抄写世俗曲目，其中（除了一个例外情形）所含的音乐包括了除马泰奥 · 达 · 佩鲁贾和一些佚名乐曲之外的其他所有作曲家的作品。在这个位置,我们发现了马肖的四首曲子（与香蒂利抄本中的形态完全一致）和马泰奥本人的八首曲子（此即那个例外的情形）。而马泰奥的大部分作品出现在抄本的第一和第五个分册，其中除了一位格勒农［Grenon］外——他是一首马泰奥为之提供了固定对应声部的叙事歌的作者——没有出现别的作曲家的名字。在第一个分册中的十二首乐曲和两个固定对应声部中，只有五项能确定为马泰奥所作；但在最后一个分册的二十一个曲目中，他的著作权却适合于其中十八项，其他三个曲目为一个单独的固定对应声部、一首经文歌以及格勒农的叙事歌。这两个分册中的那些作者佚名的作品是否也能归于马泰奥的名下（即使是其中某一首），还是一个问题。有几个弥撒乐章接近于他的风格，而他偏好给业已存在的作品写作新的固定对应声部的习惯，使我们相信其中三个很可能出自他的手笔。[28] 这样看来，即使这部抄本不是出自马泰奥之手（或是为他而制作的），其中的头、尾两个部分也必定来自一个他活动的音乐圈子。除了格勒农叙事歌的固定对应声部和一个仅含有歌词首字母的不完整的歌唱声部外，在摩德纳抄本中，有三十首可以归于马泰奥 · 达 · 佩鲁贾名下的作品，另有十首的作曲者也可能是他。[29] 那些可以确定为马泰奥作品的曲子，可以分为三个不同、但同样具有代表性的类型。仅见的意大利语文本的配乐，是两首相当平淡的巴拉塔，采用人声二重唱加器乐固定对应声部的意大利程式。拉丁文歌词的宗教音乐包括五首荣耀经的配乐和一首等节奏

28. 有一个固定对应声部是为马肖的一首回旋歌而作的，出现在摩德纳抄本的中心位置（AMM，No. 63）。其他两个是分别为巴尔托里诺 · 达 · 帕多瓦的一首巴拉塔和一首现今已亡佚的作品而作的。

29. 参见：U. Günther，“Das Manuskript Modena…”，MD，第 24 卷（1970 年），第 24 页及索引，第 52–67 页。

经文歌。而其余的马泰奥作品——总数为二十二件——则为法语世俗歌曲，包含四首叙事歌、七首维勒莱、十首回旋歌以及一首卡农。我们由此推断：法语歌曲在马泰奥创作中的绝对优势，其实反映了他的教会庇护人的口味和兴趣。在帕多瓦、牛津和巴黎求学之后，皮耶罗 · 费拉尔戈一度执教于帕多瓦大学，是米兰的维斯孔蒂家族的亲信顾问。当他升任米兰的枢机大主教之际，已经权势显赫、财富众多，并且是人文主义者和文学艺术家的慷慨保护人。在其宫廷中，大量时间被用于宴享作乐的风雅之事。他很可能对马泰奥所写的音乐青睐有加，即便在当时的潮流影响下，这种音乐中的法国手法和风格远远凌驾于意大利本土的元素之上。

可以想象，马泰奥的大多数法语歌词配乐均为一个歌唱声部加上器乐化的固定声部和固定对应声部的形态。在六首偏离了传统程式的曲子中，一首维勒莱和两首回旋歌都没有固定对应声部。另一首二声部的回旋歌各声部都有不同的歌词，还有一首回旋歌是人声二重唱（歌唱声部和固定声部）加器乐固定对应声部的形式。那首卡农的四行体歌词透露了它如何被三个声部按法语猎歌的方式来演唱。马泰奥的部分法语尚松表明，他已经完全掌握了这种高度形式主义的音乐风格。[30] 不过在其大多数作品中，他都试图缓和这种风格的复杂性。对于 ***Mod*** 中的最后一部分作品来说尤其如此，其中有些篇章已经很接近文艺复兴早期风格的节奏明晰、和声饱满和抒情优美等特征了。马泰奥在何种程度上引领了这种返朴归真的风格以及这种风格是否反映出意大利的影响，是难以回答的问题。在十四世纪的头几十年出现了对于矫饰派复杂性的一种普遍性的反动，但如果要把马泰奥视为这一运动的领袖之一，其理由也仅仅在于他有如此之多的作品被保留了下来。

492

马泰奥的少数宗教音乐也流露出他对法国音乐传统的总体性吸收。五首荣耀经中只有一首可以被称为意大利式的——这个乐章被写成了两个上方卡农声部加一个自由对位的器乐固定声部的猎歌。其余四首荣耀经中的两首为三声部歌曲风格，歌词只出现在歌唱声部。一首为四声部的经文歌风格，上方两个声部均有歌词；还有一个则是奇特的经文歌风格和歌唱风格的混合物。在该曲中，两个含有歌词

---

30. 例如《无比之好》[*Le Greygnour bien*]，见：Apel、FSC，第 1 卷第 51 曲和 FSM 第 1 曲及图版 1（影印本）。关于马泰奥的风格发展的讨论，见：FSM，第 13b–14a 页以及对具体作品的评述。

的声部之一，与固定声部处于同一音域，功能上好似固定对应声部，其音符常常被碎化为更小的时值以配合歌词。第三个声部在音域上比另外两个要高一个五度，颇似高度花饰和矫饰主义的世俗歌曲的歌唱声部。与这种混成性近似，其他两首歌曲风格的荣耀经也是采用 6/8 拍，这正是同时代法国尚松最常用的节拍，但就其歌唱声部的旋律而言，一首具有中等程度的复杂性，另一首在节奏上则极为简单。与法语世俗歌曲形成反差的三首荣耀经中最简朴的这一首，出现在 ***Mod*** 中的最古老的部分中（第 40 曲），而那首混成的、也即风格最为矫饰的则出现在抄本的第五分册（第 101 曲），该部分被认为含有马泰奥最晚期的创作。几乎可以肯定的是，身为米兰大教堂的独唱歌手，马泰奥通过此作为他自己提供了一个在公众面前展示其咏唱节奏繁复雕饰、旋律华丽曲折的过人的音乐技巧的机会。[31]

我们十分有必要注意，马泰奥在经文歌风格的四声部荣耀经的固定声部和固定对应声部以及混合了经文歌风格和歌曲风格的混成品的固定声部中引入了等节奏手法。另一个奇特的混成品是一个既可以被归入经文歌之列又可以称为附加段式的羔羊经的完全的等节奏乐章（***Mod***，第 1 曲）。这些技术手法，正如马泰奥的宗教音乐中的歌曲和经文歌风格一样，很明显来自法国音乐的实践，这和他的大多数世俗歌曲的形式与风格来源是如出一辙的。虽然他出生于意大利，并且和米兰有着这样深厚的渊源，我们却应当毫不犹豫地将马泰奥 · 达 · 佩鲁贾视为一位十五世纪之初法国式音乐的代表性作曲家。

批评家曾经将他视作天资一般的能工巧匠，拒绝给予其音乐史上“划时代”作曲家的地位。这种有保留的评价部分是源于马泰奥的音乐有限的传播范围，也有可能是由于马泰奥作为一个意大利人选择采用法式风格进行创作——毕竟在那个年代，节奏和结构的复杂性所获得的评价要远远高于迷人动听的旋律。然而，正是这种选择及其音乐的数量和多样性，使马泰奥成为了一个重要的音乐史人物。他的音乐的质量或可商榷，他对后世的影响力也可能并不彰显，但他作为他那个时代的代表作曲家的地位却是不应当被抹杀的。

493

---

31. 马泰奥的宗教多声部音乐以及那些摩德纳抄本中可能属于他的作者佚名的作品，均刊载于：F. Fano，*Le Origini e il primo maestro di cappella: Matteo da Perugia*，是为 *La Cappella musicale del Duomo di Milano* 的第 1 卷（米兰，1956 年）。我将在一篇的独立论文中探讨马泰奥的宗教音乐的某些细节的技术与形式问题［译者按：作者似乎并未完成这篇论文］。

约翰内斯·奇科尼亚

最后一位要单独论及的作曲家是约翰内斯·奇科尼亚（约1335—1441），他对于法国和意大利音乐文化撞击交流的反应，与马泰奥·达·帕多瓦正好相反。奇科尼亚来自列日，其音乐训练必定根植于法国传统。但就我们所知，他仅写过两首法语尚松，其世俗作品绝大多数为意大利语歌曲——四首牧歌和九首巴拉塔。如果进一步和马泰奥加以对比，就会发现，奇科尼亚的拉丁语配乐作品约占了其创作总数的一半还多一点。这些作品包括：九首弥撒乐章（五首荣耀经和四首信经）、十一首经文歌和一首卡农。另有一首法语歌词的卡农也一直被归于奇科尼亚名下，因为该曲仅在一份抄本文献中出现在他的一首牧歌的下方。在这三十七首乐曲之外，尚有两首巴拉塔、一首荣耀经和两首经文歌的片段，由此构成了奇科尼亚的全部作品（包括被认为由他创作的）。在马肖和迪费之间的过渡期，还没有哪位作曲家拥有如此大宗的音乐遗产。只有马泰奥·达·佩鲁贾在作品数量上差近之，而正像马泰奥通常被视作法语世俗音乐的作曲家那样，一般也将奇科尼亚视为一位重要的意大利作曲家。当然这种对奇科尼亚的界定既是误导，也不正确。相反，我们应将其视作第一位被意大利音乐的形式和魅力所折服的北方作曲家。

尽管奇科尼亚的生平信息被记录得不同寻常的详实，但我们对于他的活动的了解仍然存在一些空白。他本人证明自己是来自列日，但其出生年月却不得而知。这个时期很可能是在1330—1335年之间，因为在1350年他已经以随从的身份出现在了阿维尼翁，并成为教皇克莱芒六世的侄子、蒂雷纳子爵［Viscount of Turenne］纪尧姆的妻子——康明格的埃莉诺［Eleanor of Comminges］的“家臣”。从1358年到1367年，奇科尼亚在意大利跟随教皇使节、枢机吉尔·阿尔波诺兹［Gil Albornoz］，后者正在试图第二次重建阿维尼翁教廷对意大利中部教皇国的控制。作为阿尔波诺兹的随从和施赈员［dispenser of alm］，奇科尼亚必定随这位教皇特使在整个意大利四处周游——包括比萨和佛罗伦萨、那不勒斯约阿娜女王的宫廷、安科纳［Ancona］、切赛那［Cesena］和博洛尼亚，后者到处会见其盟友——其中有巴尔托里诺的庇护人、帕多瓦的弗朗切斯科·卡拉拉［Francesco Carrara］。在这初次与原汁原味的意大利音乐接触的岁月中，奇科尼亚成为了教士（1362年），

并接受了他所出生的城市的传道者圣约翰教堂［Church of St.John of Evangelist］的司铎职位。阿尔波诺兹枢机卒于1367年，从此时直到1372年发现他重新居于列日之前，我们没有任何有关奇科尼亚的记载。而这座城市的档案中散碎的记录，使我们对他其后三十年的经历汗漫不清。直到1402年他都保有传道者圣约翰教堂的司铎一职，但在1372—1385年之间以及1396、1398和1400各年都没有关于他的记录。在这些年份中，奇科尼亚很可能一次或数次前往阿维尼翁或意大利旅行，尽管此时他在列日已经有了一位“伴侣”，并且和她有了好几个孩子（这种情形在当时绝非罕见。）尤其是在十四世纪的最后几年中，奇科尼亚似乎重新和帕多瓦及卡拉拉家族搭上了关系。他赞美弗朗切斯科·萨巴雷拉［Francesco Zabarella］的两首经文歌之一，大约就是作于这位杰出的法学家成为帕多瓦大学的教授之后和在1397年担任大教堂的总司铎之前。在另一首经文歌中，他颂扬了斯特法诺·卡拉拉［Stefano Carrara］，这是弗朗切斯科·诺维洛［Francesco Novello］的亲生儿子。这两首经文歌都给奇科尼亚带来了丰厚的回报。在1401年，萨巴雷拉给予他一份帕多瓦附近一所教堂中的薪俸。翌年，斯特法诺·卡拉拉成为帕多瓦的主教，奇科尼亚得到了第二份俸禄，这回的职位就在大教堂中。到1403年4月，奇科尼亚定居在了帕多瓦，直到他1411年12月辞世。因而，在奇科尼亚漫长的一生中，我们知道他至少在意大利生活了前后两个时期，每一次的时间都不少于九年。他的大多数音乐作品显然都与这两个时期有关联，而他阿维尼翁和列日的音乐活动的直接证据却几乎全然无存。不过，就总体而言，奇科尼亚的作品代表了法国因素和意大利因素的融合，这也使其成为新的国际性音乐风格的最重要的先驱之一。

494

不出意料，牧歌和巴拉塔是奇科尼亚最为意大利化的作品。有三首牧歌和五首巴拉塔是采用传统形式和风格的人声二重唱。还有一首牧歌很明显为人声三重唱的形态，只是抄写者错误地未将歌词的头两行抄在固定对应声部下方。其余四首三声部的巴拉塔中，有两首遵循了独唱声部加器乐化的固定声部和固定对应声部的法国模式；而另外两首则以人声二重唱加器乐固定对应声部的意大利方式写成。不过，在有些手抄本中，这些曲子的歌词只出现在歌唱声部，或者省略了固定对应声部。还有两首巴拉塔无法进行分类，因为仅有歌唱声部被保留了下来。对于三声部歌曲风格的巴拉塔形式的运用，在当时自然并非少见，但即使在其对意大利风格的成功模仿之中，奇科尼亚还是流露出他鲜明的个性（如果说这不是

他的北方渊源和自幼所受的法式训练的话）。或许可以说，他与意大利模式最常见也是最显著的不同之处在于，他更关注旋律的组织性和结构的整体性。他并不在一个乐句中使用大量的节奏和旋律音型，而是更倾向于反复强调数量有限而彼此相关的素材。他常常将这种手法用于传统风格的模进式段落中，在一个简朴的固定声部之上加入一个更为活泼的上方声部（谱例 XIX-7a）。而更为个性化的、与众不同的特点之一，是他以短小动机或素材的模仿交替来造成两个声部频繁的同质性（谱例 XIX-7b）。选自奇科尼亚的牧歌《透过浓雾的天空》[*Per quella strada*] 中的两个片段为这两种手法提供了例证。第二个片段摘自一段花唱，其前后均为有歌词的乐句，因而有可能是作为器乐的插句而设计的。

495

谱例 XIX-7：奇科尼亚（《透过浓雾的天空》）中的两个片段

a. 第 10—16 小节



透过浓雾的天空

b. 第 28—32 小节



许多相同的手法出现在奇科尼亚的二声部巴拉塔中，尽管它们在相对于牧歌的较小的规模和更简朴的风格上是传统的。这一类型中最为动人的作品——也可以说是奇科尼亚的所有作品中最动人的——是巴拉塔《泪流满面》[*Con lagrime bagnandome el viso*]；AMM，第 70 曲）。在这首哀悼其“恩主”的哀歌中，奇科尼亚以极具表现力的不协和音与切分节奏，使意大利抒情音乐固有的甜蜜变得冷峻。两个声部中的模仿音型可能比任何一首意大利本土作曲家的作品还要更为频繁，一个马肖式的动机（）则为第二乐段结束时漫长的花唱提供了基本材料。

奇科尼亚唯一采用当时法国南部盛行的矫饰主义风格的一首作品，便是前面

已经提到过的《在喷泉上》，该作引用了菲利波克图斯 · 德 · 卡塞尔塔的三首叙事歌的歌词和音乐的开头部分（见前文 527 页及注释 27）。而奇科尼亚其他的法语世俗诗歌配乐则是相当稀少的。维勒莱《我将要离开去陌生之地》[*Aler m'en veus en strangne partie*] 只有上方声部被保留了下来，不过这首曲子可以根据它的另一个两个声部都有相同歌词的二声部经文歌版本《哦，神圣的狂热》[*O beatum incendium*] 来重构。[32] 这首经文歌必定是一首换词歌，其证据在于：第二个乐段的开放终止后有反复记号的保留，尽管歌词并未要求这种反复。因此，这首维勒莱必定是作品的原始形式。另一首奇科尼亚的经文歌也是为两个音域相同的声部而作的，二者都唱相同的歌词。[33] 不过，这首作品长大的花唱和整体结构，暗示其原型是牧歌而非维勒莱或巴拉塔。 496

奇科尼亚按世俗歌曲的形式来创作经文歌，是其折衷主义倾向的又一体现，不过这也反映了一种不断趋于简单化和对宗教感情更为个性化表达的总体趋势。因此，我们就不会惊异于在其他经文歌中发现他放弃了等节奏技术和上方两声部有不同的歌词的四声部写作。当然，奇科尼亚确实也写过具有这种当时典型结构的经文歌，但这种类型在他的十一首此类作品中仅有五首。并且这五首中还有一首并非是等节奏的，而它们的固定声部都没有使用反复的圣咏曲调。而四首三声部的经文歌与传统的经文歌风格甚至相去更远，其中没有一首是等节奏的，也没有一首使用了圣咏作为固定声部。有三首确实在固定声部上有两个人声声部，但其中两首（第 34 曲和第 36 曲）的上方两声部均唱相同的歌词。只有一首三声部经文歌（第 40 曲）的两个上方声部各有不同的歌词。然而，就连这首经文歌也是不同常规的，其固定声部并非完全不带有歌词，而是偶尔会出现来自第三声部歌词文本中的词语、句子，甚至是完整的诗行。

奇科尼亚的第四首三声部经文歌《荣耀的女王》[*Regina gloriosa*]，第 32 曲）像《哦，神圣的狂热》那样，是一首维勒莱或巴拉塔的换词歌。一段异乎寻常的短小文本——带有一些反复——配合音乐的两个乐段，而其中第二个乐段含有并不必需的开放和结束的终止。该作的织体是法语尚松式的，在演唱时完全可以只唱歌唱

---

32. 这两首曲子在 *S.Clercx* 的 *Johannes Ciconia* 中分别为第 17 和 30 曲。对于奇科尼亚其他作品的引用根据的是该书第 2 卷中的作品编号。

33. 第 31 曲：《哦彼得，耶稣的门徒》[*O Petre*，*Christe discipule*]。

声部中的歌词。然而，手抄本文献却在固定声部下方给出了几乎全部歌词，这让人觉得奇科尼亚的意图是想使这首经文歌成为人声二重唱加器乐固定对应声部的形态。无论如何安排，这首作品作为文艺复兴歌曲式经文歌先驱的历史地位是清晰无误的。[34]

将宗教性的拉丁语歌词和世俗歌曲的形式相结合，并非奇科尼亚预示了经文歌未来发展的唯一贡献。他的六首经文歌仅含有一个歌词文本（而非两个及以上）的事实，预示了中世纪经文歌复文本性的逐渐消亡。通过写作自己的固定声部而非采用业已存在的曲调，他还获得了对于音高组织的更大的控制力，并为和声低音线条之上的对位的产生扫清了道路。最低声部的这一功能在奇科尼亚经文歌结束处具有华彩高潮性质的花团锦簇式段落中变得尤其引人注目（谱例 XIX-8）。在这个段落中，短小动机的反复和模仿——几乎总是在固定声部的 **f** 音和 **c′** 音上——

497

谱例 XIX-8：奇科尼亚的《哦，幸运的圣殿》[*O felix templum*] 中的花唱阿门



34. 参见：Reese，MR，第 94 页。

很明显起源于等节奏经文歌中造成节奏复杂性高潮的传统手法。不过意大利的影响，则应该体现于整首经文歌中无处不在的、对模仿的大量使用上（无论是短小的动机还是较长的旋律）。而当模仿手法不仅施于上方声部，甚至还渗透至固定声部时，奇科尼亚无疑已经预见到了各声部具有相同的旋律重要性的文艺复兴“贯通性织体”[homogeneous texture]的产生。

意大利音乐对奇科尼亚经文歌的旋律风格的影响难以确定。他所使用的许多素材和动机是他的法国前辈和同时代人所常用的旋律语汇。不过，即使是在等节奏作品中，他的旋律也常常具有意大利式的甜美和抒情气质。总之，奇科尼亚作为一位作曲家，其座右铭很可以用其作品 41 号的经文歌第二声部的开头词句来概括：“让我们咏唱最甜蜜的曲调”[Melodia suavissima cantemus]。

奇科尼亚的多声部弥撒乐章

498

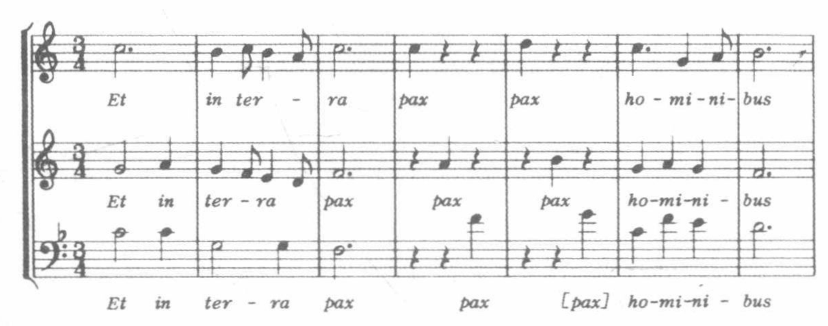
在了解了奇科尼亚的经文歌是如何将新、旧手法并用和将法、意因素融汇之后，我们便不会吃惊于其弥撒乐章中出现的同样丰富的形式与风格特征了。而他在这方面的此种创造显然与他早年对阿维尼翁音乐生活的接触有关。但这些乐章中的部分（即使不是全部）却可能是为列日或帕多瓦的圣事而写作的。无论如何，将奇科尼亚视为连接阿维尼翁的礼仪多声部音乐和文艺复兴初期更为流行的弥撒乐章与完整弥撒套曲创作的枢纽，是十分恰当的。

四对音乐上统一的荣耀经 - 信经成对乐章再加上一首单独的荣耀经，构成了现今保存下来的、清晰完整的奇科尼亚的全部弥撒乐章。苏珊娜 · 克莱尔克[Suzanne Clercx]的编辑版本并未将这些成对乐章依序排列，不过有许多特点使它们之间的成对关系易于识别。成对乐章的音乐统一性最通常但也是最明显的标志，便是节拍形态、调式、声部的数量和音域的一致。而更为内在的标志则来自于成对的各乐章风格与结构手法的吻合。奇科尼亚的四对乐章在这一方面尤其具有启发性，因为每一对都有其各自不同的风格。第 22 和 29 曲是四声部的经文歌风格（4^2），固定声部和固定对应声部的音高型按等节奏法则反复。第 21 和 27 曲是三声部牧歌风格（3^3），第 23 和 28 曲则是三声部法式歌曲风格（3^1）。而第四

对（第24和26曲）中交替出现二声部的独唱段落（2^2）和三声部经文歌风格的合唱段落（3^2）。最后，单个的荣耀经乐章（第20曲）同样由独唱与合唱段交替构成，但在此合唱部分为四声部经文歌风格。奇科尼亚在创作具有整体意味的荣耀经－信经成对乐章时偏好对称的处理方式，使我们相信：很可能曾经存在一个已经遗失的与这个荣耀经配对的信经乐章。

就总体而言，奇科尼亚的成对弥撒乐章的基本风格对应着第十六章中描述过的十四世纪阿维尼翁曲目中出现过的歌曲式、经文歌式以及联动式风格。不过，就上述的第二对而论，可能称“牧歌式”比“联动式”更为贴切一些。事实上，在这对乐章中，很少出现全部三个声部同一时间唱相同音节的情形，而这种风格显然和法国作曲家所惯用的和声性织体写法（如马肖弥撒的荣耀经和信经那样）并无关系。相反，这些乐章吸收了较晚的牧歌和巴拉塔的更具模仿意味的风格以及其中的雄辩式和戏剧性因素。在奇科尼亚的作品中，没有比这首荣耀经的开头更能显示出作曲家一心挖掘反复歌词语句的戏剧性效果的立意了（谱例 XIX-9）。通过对“和平”［pax］一词的反复处理，这个开头片段表达了在那个干戈相向、纷争不息的年代里，艺术家渴求和平的内心呼告。

谱例 XIX-9：奇科尼亚牧歌风格的荣耀经开头几小节



499　由于许多缘故，奇科尼亚的成对弥撒乐章必须被视作他最具革新性和影响力的作品。对这个中理由的详细讨论以及对个别成对乐章的分析不可能在此一一进行，但我们至少可以注意到这种详尽的探讨可能要关注的一些要点。由于对具体作品定年的不确定性，这些乐章的编年风格演进研究即使不是不可能、也是很难于进行的。然而，我们完全可以断定：奇科尼亚是第一位不断写作音乐上统一的

荣耀经－信经乐章的作曲家。而且，他所确立的调式、节拍和基本风格等方面的结构关联性本身就是一个极大的贡献。后世的作曲家（无论是欧洲大陆的还是英伦岛国的）在他开辟的路径上继续前行，建立起了一整套足以支持丰富多变的外在细节性的内在统一的结构手法。他们第一个满意的解决方法便是创造了定旋律弥撒［cantus firmus Mass］，让一个曲调成为全部五个乐章的固定声部音高素材。这一成就使得弥撒套曲成为（用布科夫策尔的话说）"文艺复兴音乐最具代表性和规模最宏大的形式"。[35]

奇科尼亚同样具有革命性（也同样是可以不受编年信息的不确定限制而得出）的贡献是，他在三个弥撒乐章中最早引入了我们可以称之为应答多声部音乐［responsorial polyphony］的手法。无论如何，其他在创作中交替使用独唱二重唱和合唱段落的作曲家都要年轻得多，而这一实践在奇科尼亚 1411 年去世后的三十年间变得蔚为大观。由于手抄本文献以"独唱"［*unus*］*或"二重"［*duo*］和"合唱"［*chorus*］的字眼来标记交替出现的段落，曾经存在争议，认为这些作品意味着合唱式多声部音乐的发端。但这种看法并不正确（见第十六章）。在引入了独唱二重唱的许多乐曲中，我们发现十四世纪弥撒乐章作曲家所通用的三种风格都被用于合唱段落。正如我们所知，奇科尼亚将二重唱与三声部和四声部经文歌风格的合唱段交替运用。因此，这里的创新之处并非合唱段落所用的风格，而是为独唱歌手写作的无伴奏的二重唱段落。这种独唱演绎必须被标注出来，对于合唱段落而言亦是如此。 500
自然，我们不能以现代合唱团的概念来审视这种音乐。即便是在大型宗教建筑中，中世纪交替合唱队的歌手总数似乎也没有超过（或经常达到）十二人、至多十六人的规模。但是也没有理由一定认为，十四世纪的弥撒乐章总是采用一个人声声部只有一位演唱者的形式来呈现。在有合唱队之处（例如教廷小教堂），三到四位歌手负责一个声部应为常规情形。如此一来，为两位独唱者设计的二重唱必将成为极具对比效果的革新。[36]

---

35. SMRM，第 217 页。

36. 这种观点和布科夫策尔［Bukofzer］在"The Beginnings of Choral Polyphony"一文（SMRM，第 176–189 页）中的看法相冲突。布科夫策尔似乎认为：只有歌曲风格出现在标记为 *chorus* 的段落中，当他将奇科尼亚和由两个器乐声部支持的"合唱单声音乐"相联系时，显然有误（第 179 页）。

* 译者注：此处为"一"的复数形式，意为一个以上的独唱者。

十五世纪初期音乐的意大利文献

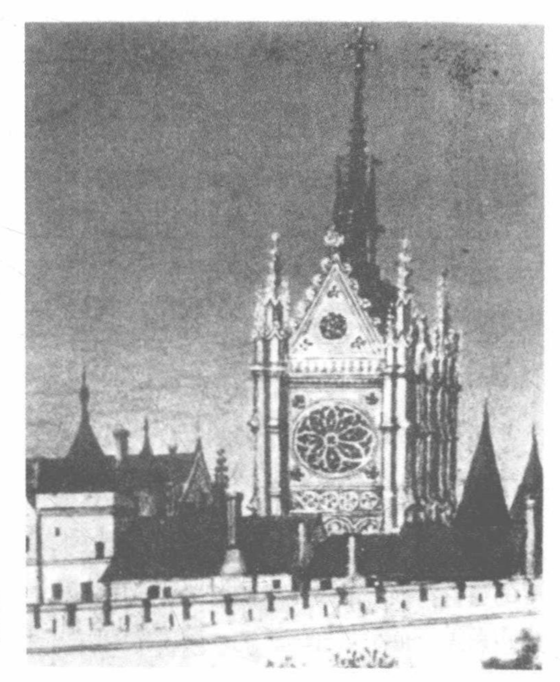
十五世纪之初音乐的一个相当奇特的方面，便是源自意大利北部的手抄本文献占据了数量上的绝对优势。但若以来自欧洲其他地区的手抄本大量散失之故，却很难解释这种情形。我们知道在法国北部和英格兰有许多音乐活动中心，但似乎只是在从米兰到帕多瓦和威尼斯的意大利北部以及从博洛尼亚到佛罗伦萨和卢卡的意大利中部，具有十五世纪初期国际性多声部音乐风格的曲目才被大量创作出来、并且被几近完全地保存了下来。

如果说摩德纳抄本以其中丰富的世俗和宗教音乐合集，代表了这种在意大利的国际性音乐活动的最初阶段，那么博洛尼亚抄本（***BL***）则将奇科尼亚的作品纳入到一个更晚并且要丰富得多的世俗音乐曲目中——其中的篇什出自范围广大的不同地区的众多作曲家之手。[37] 其中有些是意大利人，这些人中又有几位是在奇科尼亚晚年或稍后一些时候与帕多瓦有关联的。有些是巴黎人，还有些甚至来自英国。但这之中数量最多的，则无疑来自列日以及现今法国、比利时边境两侧的一些地区。这个北方作曲家群体中的大量年轻人在 1418 年至 1437 年之间一度或数度服务于教皇宫廷，而我们必须记得：十五世纪上半叶的教皇们基本上驻跸于卢卡、佛罗伦萨，特别是博洛尼亚，而非罗马。在作品被大量保存于 ***BL*** 的北方佬中，有迪费、班舒瓦和其他经常被视为第一代文艺复兴作曲家的人士，他们所构成的“乐派”传播了文艺复兴的“主导音乐语言”。从博洛尼亚抄本以及其他文献中的佐证来看，我们可以推断这一乐派主要活动于意大利。[38] 无疑，法国和意大利音乐元素的融合——或许在奇科尼亚的创作中最为完备——开启了一种全新的国际性风格。

501

---

37. 博洛尼亚，国立音乐文献博物馆［Civico Museo Bibliografico Musicale］，Cod. Q 15。
38. 与 ***BL*** 大致同时期的最庞大的意大利抄本之一，是现今收藏在牛津大学的波德林图书馆［Bodleian Library］的 Canonici misc.213。这个集子中保存的约三百二十五首乐曲主要是世俗歌曲，尽管其中也有不少经文歌和弥撒乐章。除了有大量奇科尼亚和别的过渡性作曲家的作品外，约半数曲目是迪费、班舒瓦及其同时代人的音乐。参见：G. Reaney，“The Manuscript Oxford, Bodleian Library, Canonici Misc.213”, MD，第 9 卷（1955 年），第 74–104 页；以及 *Early Fifteenth-Century Music*，CMM，第 11 辑，6 卷本（AIM，1955—1975 年）。



一份十五世纪抄本中的巴黎圣徒小教堂［Sainte chapelle］的图画，现藏于香蒂利的孔戴博物馆

英国人对于这种新的音乐语言及风格的影响有些姗姗来迟，我们将在本书的最后一章中加以简要的论述。在这种影响的效力变得彰明较著之前，法国人的印记在来自北方的大陆作曲家的音乐中很自然占有绝对的主导地位。他们中极少有人——即使是那些在意大利生活了很长时间者——像奇科尼亚那样毫无保留地接受意大利音乐的形式与风格。不过，也极少有人不被意大利音乐的“甜美”和温柔的抒情性所触动。正如我们所见，北方的法语作曲家很少将在阿维尼翁、阿拉贡和富瓦达到极限的矫饰主义风格再发展下去。但他们也从未失掉对于典型法国式的结构微妙性的关注与措意。故而，十五世纪之初出现的新动向，与其说是向简朴的回归，莫如说是南方感性之美的融入淡化了北方工巧的结构主义。尽管文艺复兴音乐中的人文主义并非复兴希腊和罗马的古典文化，但音乐毕竟开始变得人性化了。现在，让我们来审视一下来自英国的成就，后者完成了廷克托里斯所说的“新的艺术”的产生过程，并由此开启了音乐上的文艺复兴历程。

第二十章
英国的插曲

502 在十五世纪之前的欧洲音乐史上，没有任何证据表明英国音乐家会成为廷克托里斯在 1475 年所描述的那种新的艺术的"发轫与渊源"。我们在听闻这一见解时的惊讶，很可能是由于此前关于英国音乐发展的乐谱和信息匮乏所致。从十一世纪到十五世纪早期——大约四百年左右的时间——我们只能找到三到四部基本上完好的有一定规模的英国手抄本。其中最早的一部，即《温切斯特附加段曲集》，见证了奥尔加农在英格兰地区的早期发展状况，尽管其中的音乐无法被确切地译解，而且相当一部分曲目显然是来自法国的卢瓦尔河谷地区（参见第八章）。第二份原始文献，是源自苏格兰的圣安德鲁斯教堂、现今保存在沃尔芬比特尔的手抄本（W_1）。在这份抄本中，我们可以更明显地发现其基本内容是来自欧洲大陆的巴黎圣母院乐派的音乐，只不过在此基础上附加了一些英国曲目。直到十五世纪之初的《老霍尔抄本》（***OH***）出现后，我们才真正拥有了一部几乎完全出自英国本土人士之手的曲目集。[1] 不过幸运的是，这三份文献并非是对中世纪英国音乐生活的仅存的记录。对大量不完整的抄本的发现和复原，很好地填充了这些大型文献之间的间隔，并见证了英国音乐活动巨大的地理范围。[2] 不过，由于这些证据互不关联，而且事实上也缺少一个引领性的音乐中心，这就使得勾勒出英国音乐在

---

1. 参见：兰斯波汉［A. Ramsbotham］等人编辑的 *The Old Hall Manuscript*；此外由休斯［A. Hughes］和本特［M. Bent］所编辑的一个新的更完整的版本已作为 CMM 的第 46 卷出版（OHM）。除了特别注明之外，本章所涉及的老霍尔曲目均使用休斯-本特新版中的译谱及编号。

2. NOHM 第 2 卷的第 315 页上有一个不列颠诸岛在十三至十四世纪"已知或可能存在"多声部音乐的地方的列表。

十三和十四世纪发展的概貌非常困难。然而就总体而言，中世纪的英国音乐文献显示了某种音乐传统的许多基本要素，而正是这一传统最终催生了邓斯泰布尔及其同时代人极具影响力的音乐。

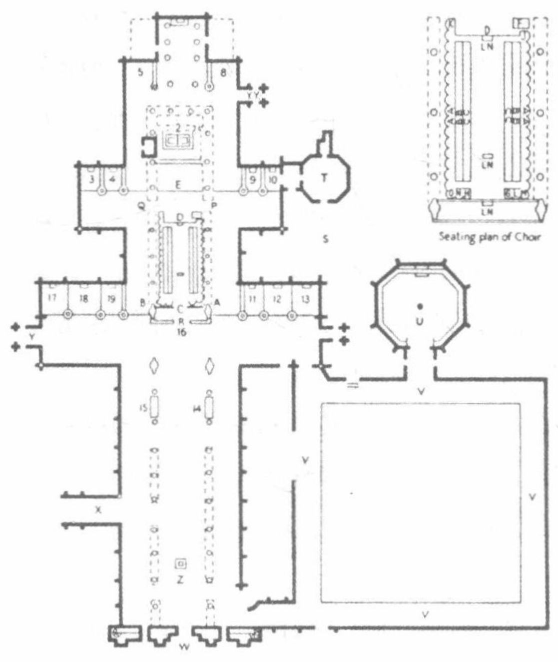
这些文献也同样清楚地表明：英国人的音乐［English music］和在英国的音乐［music in England］不是一回事。而且，要明了二者之间所存在的区别，本身也非易事。在整个十三世纪甚至更晚些时候，圣母院乐派的礼仪音乐曲目在英国都被普遍使用。我们只能假设：在英国文献中那些附加在这些曲目上的篇章出自英国人而非法国作曲家之手。康杜克图斯和经文歌这两种类型也为英国所熟知，对此我们同样难以辨别某一特定曲子究竟是来自大陆，还是岛国原产的。而与此类似的是，十四世纪的革新成就（至少是一些法国新艺术的音乐）也渗透进了英国音乐之中，对于一些很可能由本土音乐家写成的作品发生了极为明显的影响。最后，上述这些音乐的作者几乎都是佚名的，这一状况当然只会增强我们的不确定性。不过，即便如此，我们还是可以试图去追索一些英国音乐在其历史进程中固有的典型特质。 503

根据一位卓越的英国学者的研究，英国音乐的特殊之处在于：那里的作曲家们通过抄写复制来模仿圣母院音乐的风格和手法，但随后却以不同的路线来发展它。这一过程透露出了英国音乐的另一个习惯性特质："不断使用一些在别处已经抛弃不用的特定观念与做法，并发展到极致。"[3] 这种习惯在一定程度上，使我们能够分辨出英国音乐家自身的贡献——尤其是对十三和十四世纪的音乐而言。最后，《老霍尔抄本》中提到的大量英国作曲家的名字，确实证明了特殊的英国因素的存在及其本质，但也表明了外来影响的持续不断（此时除了法国，还有意大利音乐的输入）。而英国音乐对于大陆作曲家的回授影响，成为了对于音乐上文艺复兴国际性语言的最后贡献。本章主要讨论的，便是那些影响了造成英国音乐第一次伟大繁荣期的邓斯泰布尔及其同时代人的作品的固有特质。

或许中世纪英国多声部音乐最显著的特质，便是其几乎排他性的宗教仪式功能。无疑，在通俗的（甚至是民间的）音乐中也存在多声部现象（第十四章中提到的《夏日来临》的持续低音上的卡农技法就是一个例子）。但是，现存的含有英

---

3. F. Ll. Harrison，"*Ars Nova* in England: A New Source"，MD，第 21 卷（1967 年），第 67 页。



上图是英国哥特式建筑的辉煌范例——索尔兹伯里大教堂［Salisbury Cathedral］，这里也是著名的塞勒姆礼仪的发源地。下图则是大教堂的平面图，其中显示了教堂合唱席的座位排列［小图下方文字：合唱席座位图］

语歌词的多声部乐曲和单声部世俗歌曲一样少之又少，而且即使是在这两类音乐中，其主题也大多为宗教或道德训诫，而非真正意义上的世俗题材。尽管这也许并不意味着在中世纪的英国不存在世俗的音乐活动，但它至少表明，这种存在过的世俗音乐很少被记录下来。直到十四世纪的晚期，英格兰宫廷和贵族的语言和文化基本还是法国式的[*]，他们的世俗性娱乐所使用的音乐必定主要是那些“在英国的音乐”，而非“英国人的音乐”。职业的游吟艺人无疑也在英国为中下等阶层 504 表演过世俗歌曲，但其低下的身份和缺乏富有庇护者的境遇，使其音乐无法被保存在永久性的抄本文献中。因此宗教音乐的数量如此胜过世俗音乐，不可能是基于偶然的因素。作为英国多声部音乐的主要培育者，修道院和大教堂在很大程度上造成了其具有鲜明民族性的特质的产生和发展。 505

宗教仪式功能的主导性造成了英国多声部音乐长期沿用在欧洲大陆已经消亡了的形式和风格。在 1300 年前后，奥尔加农、康杜克图斯和经文歌仍然成为沃切斯特 [Worcester] 残存曲目的主体。[4]“将一些过时的类型发展到极致”的典型英国式做法，也造成了典型的形式与风格的杂交品种，这经常使具体乐曲的分类工作变得极其困难。对这种杂交贡献最大的两种习惯，是英国人对于附加进行的极度偏好和对于声部交换技术的痴迷。将一个或多个词语附加到固定声部花唱中的经文歌是一个相当特出的类别，尽管其礼仪功能可能是不同寻常的。英国作曲家有时使用附加式经文歌，来引入一个阿里路亚上的奥尔加农配乐，或者将阿里路亚和它的诗篇词句分割开来。而后者本身在固定声部唱素歌曲调和歌词时，也很可能在上方声部出现附加段。一首沃切斯特残篇中这种开场白式的经文歌，也出现在《蒙彼利埃藏稿》中，但却是作为一首含有不同歌词的独立的曲子《阿里，和索尔特利琴一道，路亚》[*Alle psallite cum luya*]。[5]这首经文歌的上方声部中对声部交换的使用具有典型的英国特征，给本身已经纷繁杂陈的文本结构又增添了音乐风格与技法上的繁复性。

声部交换技术究竟是源自英国还是大陆，是存在争议的问题，但其最早被普遍运用，当是在三声部和四声部奥尔加农的花唱式上方声部和装饰性康杜克图斯

---

4. L. Dittmer，*The Worcester Fragments.*

5. *Worcester Fragments*，第 19 曲以及 ***Mo***，第 339 曲（HAM，No.33a）。

* 译者注：这与十一世纪中叶法国诺曼底贵族对盎格鲁—撒克逊英格兰的征服有关。

的靠搭段之中。当英国作曲家将这种技法运用到带歌词的音乐中时，他们不得不想办法处理声部交换所不可避免要产生的音乐反复。在像《阿里，和索尔特利琴一道，路亚》这样的经文歌中，最常见的应对方式便是将某个交换后的乐句处理成花唱。这样一来，含有歌词的反复乐句的歌词就可能相同，也可能不同。[6] 当所有的声部都进入交换中时（譬如第十四章提到的轮唱曲），产生的问题及其解决方式就变得更加复杂了。一个含有歌词的乐句可能和一个没有歌词的乐句组合，但两个甚至三个声部有时则会同时唱不同的歌词。[7] 如此，康杜克图斯和经文歌之间（以及经文歌和奥尔加农）的分野就变得模糊不清了。而且，在一些较长的乐曲中，英国作曲家还常常引入不同风格和技法的对比性乐段。因此，现代学者有时对于如何命名或称呼一首乐曲会争论不休，也就毫不奇怪了。而我们只需要记住这一点就足够了，即：十四世纪之初的英国音乐通过将多种不同的技法——包括整体或部分的声部交换——运用到奥尔加农、康杜克图斯和经文歌这些旧有的大陆音乐类型，造成了高度混成性的形式和风格。

506

英国的迪斯康特

我们前面所总结的英国音乐的诸多方面，虽然有助于将其和同时代大陆的音乐实践区别开来，但并不能完全说明英国多声部音乐的独有性格和个性化音响是如何产生的。在影响了这种独一无二的音响的其他要素中，最重要的似乎是大量运用的平行进行、各声部简单而整齐的节奏所造成的和声性效果以及对于不完全协和音程——三度和六度——的异乎寻常的强调。无疑，催化了这些极具特色的作曲手法的关键因素，便是持续而普遍开展的、以即兴多声部或迪斯康特为素歌伴唱的英国实践。不过，对于这种即兴实践的理论描述常常流于误解，以至于使

6.《阿里，和索尔特利琴一道，路亚》同时反复了歌词和音乐，沃切斯特版本则在声部交换后为乐句配上了不同的歌词。

7. 例如：*Worcester Fragments* 第 21 曲和 31 曲。

我们对英国迪斯康特的感受更趋向于神秘，而非实际。[8]

似乎通常对即兴化的英国迪斯康特的描述——即在一个素歌曲调之上的一系列平行三度和六度，并且只是在乐句的头尾出现完全协和音程（五度和八度）的看法——是站不住脚的。中世纪英国以及欧洲大陆的理论家将迪斯康特描述为二声部的只产生协和音程的音对音的对位。他们全都强调反向进行的优先性，而把严格平行进行视为第二位的选项。到十四世纪中叶，他们开始越来越强调规则之外的平行同度、五度和八度，但就连最宽容的英国理论家也禁止超过五次的连续的不完全协和音程（三度或六度）的进行。最常见的规则是：在两个完全协和音程之间不超过三个或四个不完全协和音程。最后，尽管有的英国理论家提到过两个或者甚至三个迪斯康特声部，但他们只是对一个迪斯康特声部——通常是在圣咏上方，但有时也可以位于其下方——的进行给予详细的指示。

我们当然不可能知道，即兴的迪斯康特究竟在多大程度上遵循这些理论家提出的规则。不过现存的二声部乐曲的例证表明：英国作曲家和理论家基本上是一致的。故而，十三世纪的迪斯康特《高贵的，谦卑的》[*Nobilis*，*humilis*] 中对平行三度的密集使用似乎是相当反常的例外。[9]这首献给苏格兰东北部的奥克尼群岛[Orkney Islands] 的主保圣徒圣玛格努斯 [St. Magnus] 的赞美诗，一度被作为英国人醉心三度的一个早期例证，但它很可能更多地反映了一种由丹麦和挪威的入侵者带入英国而流行的演唱形式。[10] 两首十三世纪后半叶的英语歌词的配乐——一首是赞美诗、一首是对某个拉丁语继叙咏的释义——展示了更为典型的由反向运动和声部交叉所造成大量三度的迪斯康特（即使有时会出现连续或交替的同度和五度）。[11] 此类作品以及可能是无伴奏二重唱的即兴乐曲，在十四世纪和十五世

507

---

8. 对于英国迪斯康特最为透彻的解说以及对于之前错误概念的纠正，见于：S. Kenney, *Walter Frye and the Contenance Angloise*（纽黑文和纽约，1964 年）一书的第五章"迪斯康特的理论"[*The Theory of Discant*]。

9. HAM，No.25c。

10. NOHM，第 2 卷，第 316 页。其他偶尔含有平行三度和六度的连续平行进行的二重唱示例，要晚至十五世纪初期才能被发现，而其也出现在英语赞美诗 [carol] 中的事实，可以证明其民间性的本质。见：*Musica Britannica* 第 4 卷（伦敦，1952 年）。

11. 关于赞美诗《祝福你，天国的女王》[*Edi beo u*，*hevene quene*]，可见于：NOHM，第 2 卷，第 342 页。Reese 的 MMA 第 389 页给出了继叙咏《耶稣基督的温柔的母亲》[*Jesu Cristes milde moder*] 中的两首短诗 [versicles]。

纪之初不断出现，此时的手抄本开始用“吉梅尔”[*gymel*]的术语来指称此类音乐——该术语来自拉丁语的“双子歌”[*cantus gemellus*]。用这一名称来泛称一切源自英国的音乐并不准确，因为后者中的许多遵循的是当时西欧通行的迪斯康特的原则。不过，欧洲大陆的作曲家几乎从不写作完全协和风格的音对音的迪斯康特二重唱，而英国人对反向或平行进行中的三度和六度的强烈偏好则使他们的二重唱具备了独特的个性，也因此有理由获得一个英国式的命名。

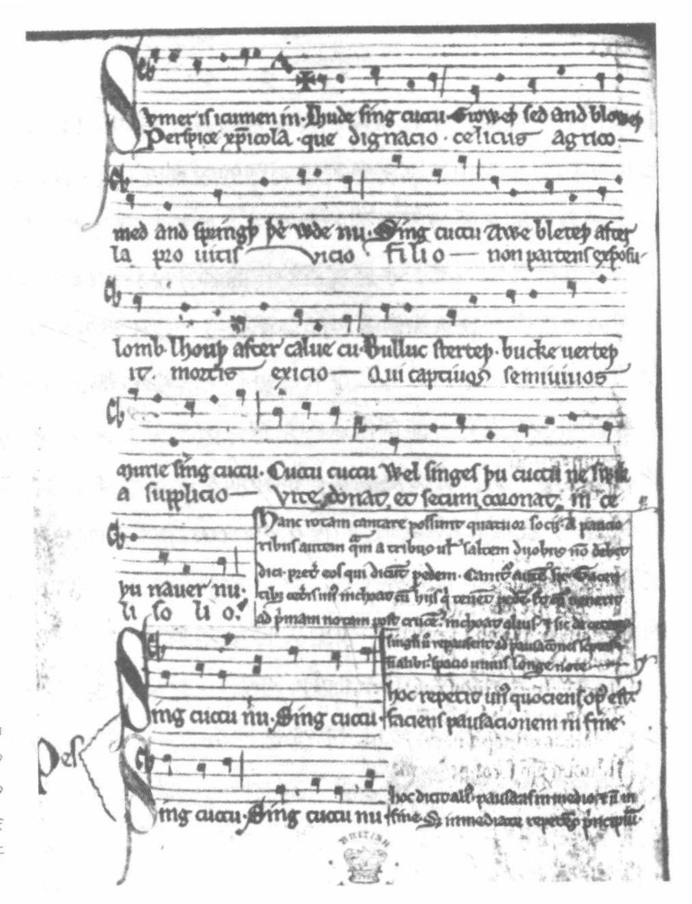
如今我们归入到英国迪斯康特类型中的大多数被创作的乐曲，都为三声部、近乎单一节奏或主调风格的作品。而大量这类风格的曲子似乎并未使用此前业已存在的旋律，不过当一首可以认出的圣咏被引入时，总是一成不变地出现在中间声部（有时——不那么常见——也出现在最高声部）。[12] 最低声部（即对应声部[*counter*]）在音域上比固定声部要低，而且这两个声部很少出现交叉。如同在二声部迪斯康特中那样，它们以反向、斜向和平行的混合运动方式在完全协和音程和不完全协和音程的交替之间进行。而第三声部是音域最高的声部，也像对应声部一样，很少和固定声部发生交叉。不过，该声部确实存在更明显的、与固定声部做平行运动的倾向（最常见是在四度上）。当这一音程与固定声部和固定对应声部之间的平行三度同时出现时，便会导致连续的平行六和弦——这一直被错误地认为是英国迪斯康特的基本特征。从现存的被创作的迪斯康特的例子来看，无论是平行进行的数量还是类型都是存在极大变数的。许多较早的曲子使用平行五度和八度就像使用三度和六度那样自由，而在最低声部之上的、带有五度和三度（或十度）的平行进行也绝非罕见。[13] 沃切斯特残篇中的一首荣耀经配乐尽管不是基于业已存在的圣咏，但却为十四世纪初期的英国音乐的个性化实践提供了极好的例证。[14] 乍一看去，似乎三度和六度占据了主导，但仔细审视后就会发现还存在数量惊人的平行五度和八度。事实上，对完全和不完全音程上的平行进行的突出，强烈地暗示着严格奥尔加农的遗制（如果不是还被实践着的话）依然还存在着。只

508

12. 根据 A. 休斯的研究：“被记录在实践性抄本中的近两百首曲子中，只有一首是将圣咏置于最低声部的。”A. Hughes, “The Old Hall Manuscript: A Re-appraisal”, MD, 第 21 卷（1967 年），第 99 页。

13. 参见：NOHM，第 3 卷，第 96 页，谱例 44 之 ii。

14. HAM，No. 57b.



中世纪最有名的音乐作品之一《夏日来临》的手抄本，摘自一份十三世纪的抄本（不列颠图书馆董事会［British Library Board］特许复制）

是到了十四世纪的后半叶，英语迪斯康特风格的三声部音乐才开始反映出理论家对于平行运动中的完全协和音程的严厉指责。与此同时，作曲家们开始给予最低声部的旋律运动更大幅度的变化性，以平衡理论家在连续进行中对于可以使用的不完全协和音程数量的限制。

《老霍尔抄本》

我们现在可以专力关注保存在《老霍尔抄本》（***OH***）中的曲目了。之所以如此命名，是因为这些乐曲保存在赫特福德郡老霍尔·格林［Old Hall Green］村的圣爱德蒙学院图书馆［Library of St.Edmund］。这部手抄本在何时何地开始被制作，尚不得而知。它很可能曾经被王室小教堂［Chapel of the Royal Household］获得

509

与使用——这是一个在亨利四世统治时期（1399—1413）变得规模庞大、地位重要的机构。一组由“国王亨利御制”的荣耀经和圣哉经的出现，似乎表明了它与王室小教堂的关系。但激烈的争论随之而起：究竟哪一位亨利（此时有连续三位名为亨利的英国国王）才是真正的作曲者？亨利六世在1422年继承王位时只有几个月大，现今一致认为他不可能创作这些产生于十五世纪头二十年的曲子。不过，亨利五世（1413—1422）和亨利四世作为作曲者却各有其忠实的支持者。人们当然希望知道谁更有可能创作这些乐章，但相关信息并不能真正加深我们对于这部抄本历史的了解。许多更为多产的作曲家的生平甚至要隐晦得多，其身份更加难以确定。[15] 我们有把握确定的仅在于：***OH*** 中的乐曲来源于几个不同的音乐中心，主要是英国的，但也有外国的。而更多带有推定意味的结论是：这些音乐被创作的时间跨度有大约五十年，大约从1370年至1420年。

这份抄本就现存的状况而言，既不完整又有残缺。整体的页面有多处残破，每一页中插图性的首字母也有许多被挖除了，这就使得 ***OH*** 中的许多乐曲不完整。不过现存的内容却清楚地表明：这部抄本的首要功能是为弥撒的常规环节收集配乐。如果将所有的残篇也囊括在内，***OH*** 的乐曲编目共达一百四十七项。这之中，一百二十一项是弥撒乐章，计有：四十首荣耀经、三十五首信经、二十七首圣哉经和十九首羔羊经。所有歌词经文相同的乐章都被归在一处，这样就将基本曲目分成了四个大组。在这些大组之间或内部，还散落着二十六首似乎被随意地插入其间的乐曲。这些乐曲中有十一首拉丁语经文歌和十五首宗教文本（基本上是礼仪拉丁语的）的迪斯康特配乐。《老霍尔抄本》专注于搜集弥撒乐章和曲目为清一色宗教性质这两大特征，便足以使其以及英国音乐在整体上迥异于同时代欧洲大陆作曲家的创作了。

老霍尔曲目不可避免地会使人产生疑惑的一个方面是：慈悲经配乐的完全缺位。尽管慈悲经乐章在这一时期的大陆音乐抄本中也并非常见，但也确实作为独立的部分存在于十四世纪和十五世纪初期的“合成弥撒”［composite Masses］以及文艺复兴早期作曲家创作的弥撒套曲之中。但许多出自后来英国作曲家之手的

---

15. 有关老霍尔曲目作曲家的最近的研究信息，参见前面脚注12中引用的A. 休斯的论文。在这篇论文之后，还附有休斯和本特［M.Bent］对 ***OH*** 的曲目进行的全面整理和胪列。

音乐上统一的弥撒套曲却常常省略了慈悲经，只含有 ***OH*** 中的这四个乐章。对这一现象的通常解释一直是：由于英国人偏好附加段式的慈悲经，故而作曲家们将其放在素歌中咏唱，而不是为其用处有限的歌词创作多声部配乐。不过，最近对于英国文献中好几部含有附加段的多声部慈悲经的发现——其中三首出自邓斯泰布尔之手——却产生了另外一种假设："是许多大陆来的乐谱抄写者将多声部的附加式慈悲经排除在抄本之外。"[16] 遗憾的是，这一假设也无法被完全接受，因为它既不能解释 ***OH*** 中慈悲经的缺失，也不能说明：为何直至十六世纪中叶，许多英国文献中保存的英国作曲家的弥撒套曲依然缺少这一项目。而且，在我们所涉及的历史时期，无论大陆的作曲家还是抄写者都并不排斥多声部的附加式慈悲经。见于十四世纪法国文献的十九首慈悲经中的十首都是带附加处理的，[17] 而博洛尼亚抄本（***BL***）中十六首慈悲经中的三首也是如此，后者中还有一套由英国作曲家编辑的不含慈悲经的合成弥撒。可以认为：《老霍尔抄本》原来必定包含一组位置在其他各组之前的慈悲经乐章，但后来这一组独立出去并且遗失了。当然更具有可能的原因是：在老霍尔曲目的主体部分被创作和编辑之时，英格兰的礼仪多声部音乐中还并未包含慈悲经。

510

老霍尔曲目的多种风格——英国迪斯康特

与其仪式功能的一致性相对立的，是老霍尔曲目在音乐风格上的多样性，也正是这一点使其成为中世纪晚期多声部音乐最具魅力的曲集。约半数的乐曲——一百四十七首中的七十七首——可以归入英国迪斯康特的类型，这主要是由于其总谱式［in score］而非分部［in separate parts］的记谱形态。然而即便是在这些乐曲中，风格的多样性也远远超出可以预料的程度。它们都保留了齐唱式的歌词布局——这是由于仅一次性地将歌词记写在乐谱的最低谱表的下方造成的。而且大

16. M. Bent 和 I. Bent，"Dufay，Dunstable，Plummer- A New Source"，JAMS，第 22 卷（1969 年），第 407 页。
17. 这些慈悲经刊载于 H. Stäblein-Harder，*Fourteenth Century Mass Music in France*，CMM，第 29 卷（AIM，1962 年）。

多数曲子中三个声部的分配及功能也是传统的。也就是说，每个声部都有其自身的音域，很少出现声部交叉。而多样性的因素也出现在以英国迪斯康特形式创作的这些乐曲的节奏组织性上。以同一首圣哉经圣咏为基础的两个配乐的开头几小节很可以展示这种多样性的两极。兰姆［Lambe］的圣哉经（谱例 XX-1）首先呈现的是移位但未经修饰的圣咏，随即在时值均等的音符上运动。两个外声部的运动只是稍微活泼一点，与固定声部尽可能地保持一致以造成一种简朴的主调织体。511 平行音程的短小进行十分常见，尤其是在两个上方声部，但是“平行六和弦”——被认为是英国迪斯康特的典型特征——却并不多见。而且，我们在该例的结尾处将发现，对（固定声部和对应声部之间的）平行五度的古老的习用并未完全消亡。



《老霍尔抄本》中兰姆的圣哉经配乐（见谱例 XX-1）

谱例 XX-1：兰姆的英国迪斯康特风格的圣哉经（*OH*，97 曲）



在兰姆的圣哉经配乐中，装饰音有时会使上方声部暂时显得引人注目，但总体风格依然具有典型的英国迪斯康特特征。而由奥利维尔[Olyver]创作的圣哉经，其风格就完全两样了，尽管这个乐章也采用了总谱的写法（谱例 XX-2）。该曲最具新意之处，在于主调和声性织体几乎完全消失了，从而造成了各声部的节奏独立性。这一变化的必然后果，是歌唱声部变得十分华丽细腻，在旋律性上占据了主导，并且在很大程度上是为了呈现节奏更为复杂、也更具装饰性的移位圣咏的新形式。不过对于第二次 Sanctus 而言——第一次和素歌一样正常地演唱——最低声部包含了圣咏的原始位置的音符，而两个上方声部可以被视作对其简单的三音素材的装饰性变体。在第三次高呼“圣哉”时，圣咏中的音符被完全隐藏在了上方声部的装饰音型中，音乐的风格明显趋向于法国尚松式的高声部主导形态。事实上，休斯便将奥利维尔的这首圣哉经配乐（以及其他两首同样采用总谱写法的乐章）归入了歌曲风格的类型。在具有相同谱面形态的其他七十四首乐曲中，他总结出有二十二首都受到尚松的影响，并因此在不同程度上改变了英国迪斯康特 512

的某些特征。[18]

谱例 XX-2：奥利维尔的圣哉经的开头部分（*OH*，119 曲）。



513 作为并非基于某个圣咏曲调的英国迪斯康特的典型范例，库克［Cooke］的经文歌《天国之星》［*Stella celi*］被收录于 AMM（No.71）。该曲中三个声部的音域有重叠，但又是分开的：**d–d′，g–f′，b–c″**。尽管固定声部有时会处于对应声部的下方，但大体上保持着中间声部的地位，并且从未高出过歌唱声部。在两个上方声部之间的平行四度数量极多，但是连续四次平行六和弦的情况只出现过两回（第 18 小节和第 28 小节）。在大多数情形下，三个声部的同时运动只涉及两种音符时值，即短音符和倍短音符（𝅗𝅥 和 ♩）。而这两种时值之外的音符在最高声部出现极少，但效果十分突出。第 9 小节开始处的四个红色音符以及第 9 小节和第 18 小节中的微音符，表明乐曲的头两个乐段中的短拍是完全的。（最后两个乐段是完全的中拍，并应该是不完全短拍，尽管这里没有出现微音符。）从最高声部凭借对

---

18. 在休斯和本特对 ***OH*** 进行的详细整理中，分列出了一个英国迪斯康特和法国尚松的混成类型（简写为 ED/CH）。

完全短拍的大量使用而造成的节奏复杂性上，特别能看出同时代法国尚松对于英国迪斯康特的越来越强烈的影响。

以非总谱形态记写的弥撒乐章

在 ***OH*** 中的各组弥撒乐章中，以总谱形式写就的篇什出现在打头的位置，继之以其他风格的、各声部分开抄写的配乐。尽管这后一种占了全部弥撒乐章的近半数，但其在常规弥撒各组中的分配也是最不平衡的。未以总谱形态记写的乐章包括四十首荣耀经中的二十六首、三十五首信经中的二十五首，但在二十七首圣哉经和十九首羔羊经中仅各占六首和两首。总体而言，这些被分部书写的乐章源自尚松和经文歌的大陆风格，它们比起以总谱写作的乐章要更为明显地反映出同时代欧洲大陆的音乐实践。不过，英国作曲家的典型做法却是试图将两种风格的元素融合起来——正像英国迪斯康特那样，这种做法使得为这些乐章分类常常变得极为困难，并成为争议的焦点。

歌曲风格的弥撒乐章

在五十九首未以总谱书写的弥撒乐章中，约半数可以依据声部的数量和配置方式归入歌曲风格一类。也就是说，这些乐曲均为三声部形态，其中有一个比固定声部和固定对应声部——二者音域相当，经常发生交叉——要高大约一个五度的最高声部。然而在许多时候，歌词在这三个声部之间的分配，却不同于此时大陆作曲家对歌曲风格的惯常处理方式。在三十余个该类型的乐章中，只有少数是从头到尾保持了 3^1 的织体形态。在某些乐曲中，对这一布局的唯一背离之处，源自抄本上要求三个声部都唱荣耀经和信经的“阿门”的指示（例如第 31、32 和 79 曲）。更出乎意料的，是那些一个或两个低声部参与到咏唱歌词的部分或全部的乐章。有时，固定声部和固定对应声部在整个乐章中只有稀稀落落的几个词句，但在许多情况下，歌词却出现在歌唱声部与固定对应声部，这使得固定声部反而 514

像是由器乐来演奏的。最终，这种不同于意大利式的歌唱声部和固定声部人声二重唱加上一个器乐固定对应声部的奇特形态，必定代表着一种英国式的将经文歌风格移植到常规尚松织体上的用意。和经文歌的相似性在一些将歌词在两个人声声部之间分配、从而会同时唱出不同词句的曲子中显得更为明显。这种将荣耀经和信经的长大歌词文本"伸缩叠合"的实践，尽管并非只见于英国音乐之中，但却似乎特别受到英国作曲家的青睐。

除了歌词处理的多样性外，约三分之一的歌曲风格的乐章还引入了与基本织体形成对比的二声部段落。不过只有少数为两个声部都有歌词的人声二重唱。在大多数情况下，歌唱声部是由一个无歌词的固定声部陪伴的，即使是三声部的段落在人声声部和固定对应声部都含有歌词的情况下（例如第 93 曲的信经）。这种对于由固定声部支撑的单一人声声部的偏好是使人吃惊的，因为它和大陆弥撒乐章的人声二重唱以及被称为吉梅尔的英国式二声部迪斯康特都形成了对比。不过，它确实表明了这类乐曲和歌曲风格之间的渊源。

或许最为奇特的风格混成手法，是将等节奏技术运用于三个歌曲风格的弥撒乐章中了。[19] 此外，等节奏结构还出现在被推断三声部均为人声的荣耀经 32 的"阿门"中——该曲迄今为止都被视为常规的歌曲风格。所有这些作品都使我们推测：等节奏技术为甚至更多的经文歌风格的乐章提供了结构的基础。

而歌曲风格的弥撒乐章在其节奏组织的其他方面体现出巨大的变化性则不足为奇。这种变化性的两极，正是大陆作曲家的矫饰主义风格和来自英国迪斯康特的几乎不易察觉的简朴性格之间的复杂竞争。[20] 当所有声部都唱歌词时，与迪斯康特的相似度就变得更为明显（比如莱昂内尔［Leonel］的圣哉经 116），这里就像兰姆和奥利维尔的迪斯康特式弥撒配乐（谱例 XX-1、2）一样使用相同的素歌。而且如果与奥利维尔的圣哉经相比，莱昂内尔的配乐可能更接近英国迪斯康特的风格，即便其并非采用总谱方式记录。各声部的节奏并不具有独立性，歌唱声部

515

19. 荣耀经 24 和信经 84（莱昂内尔创作的一对弥撒乐章）以及信经 87 在歌唱声部和固定对应声部都有歌词。

20. 例如，莱昂内尔的荣耀经 22 是一个运用比例的矫饰主义例证。黑色空心符头、红色实心与空心符头以及蓝色实心符头（从记谱而非音响的角度）以一系列组合方式引入了 2∶1、3∶1 和 4∶3 的比例。

的圣咏也并不华丽，但偶尔会自由地省去几个音符（见谱例 XX-3 中括号内的字母）。如果固定对应声部是在固定声部的下方，而不是与之处于相同音域（c-d′）——比歌唱声部要低一个五度（g-b′），如果歌词的咏唱是各声部同时的，那么莱昂内尔的圣哉经就很难称之为歌曲风格了。不过当该曲出现在后来的意大利北部的抄本中时，只有歌唱声部含有歌词。尽管这种随意改动在欧洲大陆的音乐文献中是司空见惯的，但它也可能代表了对这种风格混成的普遍性不适，尽管这种混合正是英国音乐的一个显著特性。

谱例 XX-3：莱昂内尔的圣哉经 116 中两个片段



经文歌风格的弥撒乐章

在此为分类之便，我们将经文歌风格的标准定义为：在固定声部之上有两个音域相同的人声声部，其节奏活跃性和旋法大致相等。在《老霍尔抄本》中符合

516 这一标准的二十七首弥撒乐章中，除了两首之外，都有一个与固定声部的音域差不多低的固定对应声部。两个低声部——尤其是固定声部——都倾向于以较长的音符时值来运动，这就与人声声部形成了更大的对比，甚至要超过在歌曲风格中的对比度。

如果这种 4^2 的声部布局是经文歌风格的标准程式，那它也绝不是在这种风格中发现的唯一声部形态。前面已经提到两首没有固定对应声部的弥撒乐章。还有一些在一个或两个低声部都含有歌词，有四个弥撒乐章还添加第三个带歌词的声部，由此造成 5^3 的声部形态。还有两种手法也增添了织体处理的多样性。在一些歌曲风格的乐章中，歌词的“伸缩叠合”[telescoping] 使许多荣耀经和信经貌似二重文本经文歌。在别的一些乐章中，各声部在其歌词诗行之后接以一个花唱句，与另一个声部上的歌词诗行相对。这种两声部交替呈现歌词的手法——既没有叠合歌词，也没有使乐章缩短——必定是一种声部交换的经文歌中古老的英国式歌词处理方式（如果不是音乐处理方式的话）的遗制（见前文 545–546 页）。[21]

在织体及歌词分配方式的差异之外，不同的结构手法则将二十七个经文歌风格的弥撒乐章分为三个不同的组别或类型：等节奏的（九首）、卡农式的（七首）、以及——由于找不到更好的标签——自由式的（十一首）。这最后的、也是最大的一组包括三首荣耀经、四首信经、三首圣哉经和一首羔羊经。[22] 所有这些乐章都是四声部的，除了两首外都为 4^2 的标准的人声和器乐声部布局。在圣哉经 118 中，固定声部上有一个圣咏旋律，与两个上方声部一起咏唱歌词。圣哉经 122 中全部四个声部都唱歌词，其固定声部也为一个素歌的圣哉经曲调。

三首荣耀经和四首信经则并无英国迪斯康特风格的这些特性。但其中也只有两个乐章完全保持了 4^2 的声部布局（第 34 曲和 78 曲）。有五个乐章为完全的四声部织体，两个人声声部与第三声部及无歌词的固定声部之间造成了对比。进一步的对比性出现于这些乐章中的四个，这更体现出了英国人对于丰满音响的极度

21. 将这种手法的系统性应用的例子，是泰斯 [J. Tyes] 所作的等节奏荣耀经 19（影印本见 Apel，NPM，第 365 页）。

22. 其编号分别为：第 21、35、36 曲；第 76—78、82 曲；第 117、118、122 曲；第 141 曲。在休斯-本特的编目中，这十一个乐章均被分入尚松风格一类，对于老霍尔曲目中已然纷繁交叉的风格状况而言，这显然是毫无必要的。

偏爱。在荣耀经21、36和信经77、82的最后段落，第三声部被细分为了两个声部。这样形成的有三个上方声部的五声部织体，通过二重唱和四声部段落的交替造成了极具效果的高潮和令人难忘的结束。最后，还应该注意到，歌词的“伸缩叠合”不同程度地出现在所有经文歌风格的自由式荣耀经和信经中（只有一个例外）。在信经77的五声部结尾中，我们甚至可以发现三重的叠合：因为三个上方声部中的每一个都同时唱歌词的不同部分。

经文歌风格的等节奏弥撒乐章

517

“老霍尔曲目中最大的惊人之处无疑是等节奏技术的显著地位，这是强烈的法国影响的无可置疑的证据。”[23] 以非总谱形式写成的十一首经文歌中的九首是等节奏的并不让人惊讶。令人震惊之处在于，这种技术竟然被运用在了如此之多的弥撒乐章之中。除了前面已经提及的歌曲风格的三个乐章之外，还有经文歌风格的四首荣耀经和五首信经也是等节奏的。[24] 由于布科夫泽尔对 ***OH*** 中所有等节奏乐曲的描述——包括弥撒乐章和经文歌——很容易查阅，在此我们只需再稍作评述。[25] 在九首弥撒乐章中，我们发现仅有两个是三声部经文歌风格的（第19和88曲）。尽管它们出自不同作曲家之手（泰斯[Tyes]和奎尔德莱克[Queldryk]），但这两个乐章显然是作为一个荣耀经－信经对曲而创作的，因为它们的调式、谱号和调号、节拍、等节奏结构以及人声声部中文本与花唱的交替都如出一辙。在其他四个似乎并不成对匹配的乐章中，等节奏组织的程度有很大变化。有的是所有声部都严格等节奏的，有的只是在固定声部或是固定声部和固定对应声部一同含有反复的塔列亚。只有两个固定声部曲调来自圣咏，其余的似乎都是新作的。而无论固定声部音高素材的来源如何，它们的处理方式通常是将塔列亚的细分与整个

---

23. Bukofzer，SMRM，第56页。

24. 荣耀经为第19、23、28、30曲；信经为第85、86、88—90曲。

25. SMRM，58-72。另请参见Hughes-Bent的OHM第3卷中对个别乐曲的评注。休斯-本特编目中的信息（OHM，11，xxvi-xxix页和MD，第21卷[1967年]，第136-147页）使他们的版本可以和布科夫泽尔所使用的较早版本及其编号对应起来。

旋律的反复结合起来：有的是不带变化的，更多时候则是带有比例的缩减。

卡农式弥撒乐章

尽管布科夫泽尔不容置疑地认定等节奏的显著地位是“老霍尔曲目中最大的惊人之处”，[26] 我们还是会问：那么卡农技术在七个弥撒乐章中出现是否也同样使人震惊？这种弥撒乐章在欧洲大陆的文献中确实是极为稀少的，而在为数不多的同时代例证中，没有能和这些英国音乐运用卡农技术的成熟与复杂相提并论的。而且，在 ***OH*** 的卡农乐章中，没有两首的结构手法是雷同的。这一令人称奇的状况在一定程度上和只有两位作曲家的名字——拜特林［Byttering］和皮卡德［Pycard］——与这七首乐曲相联系有关。[27]

518

给人以无限兴味的这七首卡农式乐章的结构多样性，在此只能以最扼要的方式叙述之。尽管卡农形态的人声声部与经文歌风格的结合构成了所有这些乐章的基础，但只有拜特林的荣耀经遵循着通常的四声部布局（4^2）。该曲由两个段落构成，在每一段中各声部都同时以卡农方式咏唱叠合的歌词。

和拜特林一样，皮卡德在荣耀经 26 中也采用了常规的经文歌风格的四声部布局，但歌词却出现在三个声部中，只留一个固定声部作为器乐声部。在一个八小节的引子后，固定对应声部使人诧异地开始了卡农，第二声部在其上方四度进入。这两个卡农声部在相同和不同的歌词之间交替进行，而此时自由的第三声部则将歌词补唱完整。这种卡农声部中的歌词的部分叠合，在皮卡德的另外两首荣耀经和两首佚名的信经中也有出现。这四个乐章都像荣耀经 26 那样有着三个歌唱声部，但它们中都再添加了一个歌唱声部，从而造成了五声部的织体（5^3）。

在他的第 2 首荣耀经中（第 27 号），皮卡德继续写作可以被视作联动式二声部卡农的最早的范例，一组是在固定声部和固定对应声部，另一组是在两个上方

---

26. SMRM，第 56 页。

27. 拜特林仅被认为是荣耀经 18 的作者，皮卡德的名下则被归入了荣耀经 26、27、35 以及圣哉经 123。信经 71 和 75 的作者佚名，但它们和荣耀经 27 和 35 组成了成对乐章，而后二者可以认定是皮卡德的作品。

声部。另有一个自由的第二声部与这两组一道构成五声部织体。他的第三首卡农式荣耀经（第 35 号）与第二首非常接近，只是在这一首中固定声部和固定对应声部是自由的而非卡农的。尽管歌词分配的原则在这三首荣耀经中都相同，但每一首又各自以不同的歌词叠合的比例与卡农声部相结合。

两首卡农式信经则不同于五声部荣耀经，前者是在固定声部和固定对应声部之上有一个三声部卡农。但这两首卡农式信经本身在结构上也不相同。信经 71 的这首是同度卡农，在各声部的卡农进入之间有一个四小节（2/4 拍）的时间间隔。而信经 75 在各方面都要复杂得多：这是一首在上方三个声部中出现的有量卡农。也就是说，每个声部以不同的节拍来咏唱旋律，从而造成了 2/4、3/4 和 9/8 拍的纵向组合。[28] 与这种组合相对，固定声部为 6/8 拍，固定对应声部则有四个分别对应这些节拍的乐段。而且，作曲者似乎还不满足于这样的节奏复杂性，在卡农声部中还有着节拍的变化，红色、黑－红和蓝色的音符引入了不同的比例或非常规的音符时值。[29]

519

在皮卡德的卡农式荣耀经（及可能出自他手的信经）中出现的，对于音乐和文本处理的多样性手法的关注，也必定同样影响了他的卡农式圣哉经（第 123 号）独一无二的结构形式。这首曲子在 ***OH*** 中的形态只有两个声部（一个歌唱声部和一个无歌词的固定声部），但歌唱声部之中却含有一个至少两声部、甚至可能为三声部的同度卡农。而无论其声部数量是多少，这首卡农本身是十分罕见的“壮举”［*tour de force*］。其旋律并非新作，而是一首等节奏的、几乎没有变化的素歌圣哉经。[30] 否认存在第三个卡农声部的观点，系基于音乐中偶尔出现的极其不

---

28. 正如布科夫泽尔在 NOHM 第 3 卷中指出的（第 168 页），这些声部并不是同时开始的，而是 2/4 拍的声部领先，其他两个声部（3/4 拍和 9/8 拍的）则在短音符休止后进入。但使人难于理解的是，在休斯-本特的版本中，这些先后进入的声部分别被编号为 3、2、1，与其实际顺序正好相反。此外，该版本采用各声部一律的连续小节线划分（基本为 6/8 拍或 3/4 拍），这尽管使乐谱比较易于阅读，但却抹杀了这些声部之间对立的节拍关系。
29. 该曲的彩色影印本，参见 ***OH*** 较老的版本，第 3 卷，第 xxiv 页和第 xxv 页之间。
30. 该圣咏曲调见 Hughes-Bent，OHM，第 3 卷，第 57 页。在 1^2 中（第 373 页），他们将其译写为一个三声部卡农，但将第三声部标为“可选择的”［optional］。然而，圣哉经 123 本身的形态可能并不完整。在位于对开本 100 页反面的两个声部之后，有一个或多个对开页面散失了。正如休斯-本特指出的那样（OHM，第 3 卷，第 39 页），一个自由的人声声部和一个固定对应声部很可能被记写在现今遗失的紧随页面上。

协和的音响效果。不过，这种突兀的效果在皮卡德的其他作品以及整个老霍尔曲目中都绝不陌生。一个三声部圣哉经的卡农，每个卡农声部的时间间隔为三个短音符，无疑很好地象征着有着三对翅膀的六翼天使们彼此高呼“圣哉、圣哉、圣哉”的宗教意象。我们无需固执地认为这“天使合唱之歌”非得是完全纯粹协和的。

老霍尔曲目中的外来影响

如果 ***OH*** 中的等节奏乐曲无疑表明了它们的创作者对于同时代法国的作曲技术是有所了解的，那么这种外来影响之于英国卡农写作的程度仍然是个问题。尽管没有任何确凿的证据，但有人还是常常假设：任何非意大利的卡农作曲家必定从意大利猎歌中借用了所需的技巧。对于 ***OH*** 中的卡农式弥撒乐章的作曲家而言，这一假设就更加站不住脚了。本土培植的类卡农［pseudo-canonic］技法——如轮唱曲和声部交换以及质朴少文的循环曲［round］——都很好地揭示出英国卡农式音乐的发展历程。总之，在意大利和英国，这一技术被运用于弥撒乐章的情况似乎多少是同时的，而且很可能是各自独立的。而无论这一技术的理念源自何处，***OH*** 中的此类乐章的合集在当时是规模最大的。

与之类似的孰先孰后、或者谁影响谁的问题，也出现在审视弥撒乐章的成对

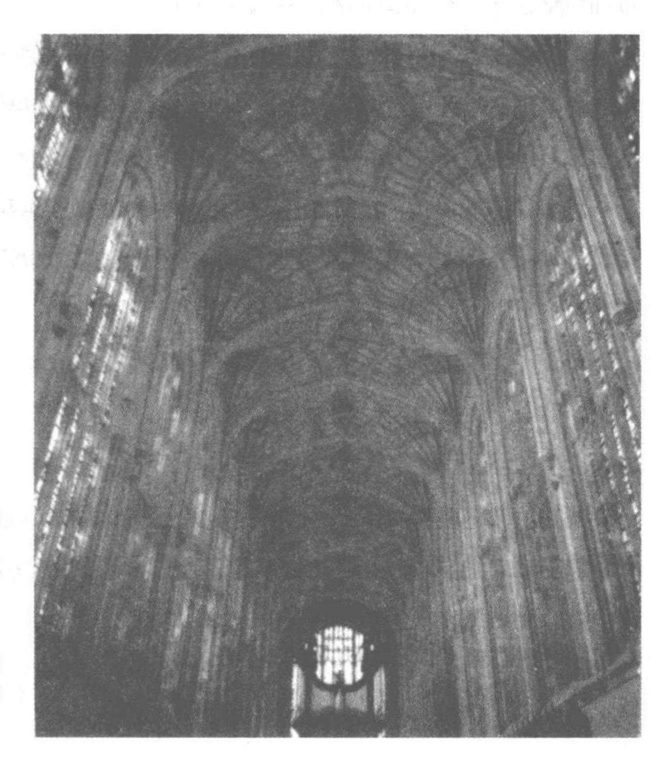
520

性和独唱与合唱段落的交替方面。正如我们所知，这两种实践都曾出现在奇科尼亚（卒于 1411 年）的弥撒乐章中。而 ***OH*** 中的乐曲是没有精确定年的，我们不知道这两种实践何时出现在英国，但这不太可能早到可以影响奇科尼亚的时代。而且，还应该注意到的是，***OH*** 中被认为成对出现的乐曲的抄写者并未给出任何指示这一预构性意图的文字说明。而与这种文字说明缺失的现象相吻合的是成对乐章在总体曲目中的相对少数，二者一起暗示着英国作曲家才刚刚开始关注到不同弥撒乐章之间的音乐统一性问题。在那些含有独唱多声部段落的乐章中，我们再次发现：《老霍尔抄本》比起后来的也包含了奇科尼亚作品的大陆文献，缺少相应的文字说明。***OH*** 的抄写者不是用 *unus*（或者 *duo*）与 *chorus* 的文字标记来指示这两种对比性的乐段，而是（有时但并不总是如此）以红色而非常规的黑色来书写二重唱

的文本——这种区别我们只能假定其含义与更为确切的文字标签是一致的。兴许，就像卡农式写作一样，成对乐章和独唱二重唱及合唱的交替，代表了一种被相对独立地在同时期欧洲各个音乐中心运用于弥撒乐章的结构原则。

在老霍尔曲目中的各种外来影响中，法国音乐的影响是最少存疑的。对于法国记谱法实践以及节拍观念的吸收——尤其是不完全中拍和大短拍组合的形态（6/8 拍）——逐渐地改变了英国迪斯康特的节奏性格，正如其对位结构在法语尚松风格的影响下逐渐嬗变一样。毕竟，这种风格与等节奏技术均为法国人的发明创造，而且都已被十四世纪的法国作曲家吸收进了弥撒乐章的写作中。甚至连世纪末的微妙艺术的矫饰主义倾向，也出现在了某些使用各种异型和着色音符来引入复杂的比例或造成不同节拍的精心组合的英国音乐中（尤其是莱昂内尔和皮卡德的作品）。

因此，从许多方面来看，***OH*** 的音乐表明其创造者既未远离他们的大陆同行的实践，在追随最新近的音乐风尚时也并不落后于后者。如果说外来与本土音乐风格和技法的交通与融汇，使得这些曲目成为十五世纪之初国际性音乐实践的一



哥特式建筑的最后发展阶段的代表性范例：剑桥大学国王学院小教堂的巍峨穹顶

个独具英国特色的缩影，那么仍然缺乏足够的证据表明英国音乐将很快成为“一种新的艺术的滥觞和起源”——这种艺术被廷克托里斯视为“值得倾听的音乐”的开端，也被我们视为文艺复兴音乐的发轫。

表明十四世纪和十五世纪之交的英国音乐对欧洲大陆影响甚微的证据来自这一521 事实：在 ***OH*** 的曲目中，只有十一首（包括一首出自意大利作曲家萨卡尔［Zacar］之手的荣耀经［第 33 号］）也出现在欧洲大陆的音乐文献中。而在这十首英国人的作品中，还有三首经文歌（编号 66—68）是后来被添加到原始曲目中的。这之中，有邓斯泰布尔在 ***OH*** 中的唯一一首乐曲（但奇怪的是没有为他具名）；另外两首经文歌被归于某位弗瑞斯特［Forest］名下，而这位作曲家在抄本中也没有别的作品保留下来。[31] 七首弥撒乐章中的三首是莱昂内尔 · 鲍威尔的作品，另两首作曲家佚名的作品中的一首也可能是他的手笔。除此之外，就是拜特林的六首曲子中的一首和葛尔维斯［Gervays］唯一的一首——它们构成了出现在大陆文献中的全部老霍尔曲目。尽管这个曲目单的数量微不足道，但其重要性却并非不值一提。如同那三首经文歌一样，弥撒乐章中的两个也是后来添加进去的，而这七个乐章都代表着更为新进的歌曲风格在弥撒音乐中的应用——有时歌词文本出现在不止一个声部中，有时出现两个声部和三个声部间的对比性段落。因此，我们似乎有理由假设：那种较为古老的、纯粹的英国风格既不为大陆音乐家所知、也没有被他们接纳过；而英国音乐就总体而言，只是在十五世纪的第三个十年伊始才开始渗透到意大利北部的国际性曲目中。后一种假设的理由，尤其来自于我对莱昂内尔 · 鲍威尔和约翰 · 邓斯泰布尔这两位当时最为多产和其作品被最大限度地接纳于大陆抄本中的英国作曲家的鳞爪之见。

522

莱昂内尔与邓斯泰布尔

我们所知道的有关莱昂内尔——这是手抄本中对其通常的称呼——的全部生平信息是：他在 1423 年与坎特伯雷基督教堂［Christ Church］发生了联系，但

---

31. 邓斯泰布尔的作品是其著名的等节奏经文歌《来啊，圣灵》［*Veni Sancte Spiritus*］。一份较晚的意大利音乐文献则将弗瑞斯特的两首经文歌分别归在了两位别的作曲家名下——某个“波尔米耶尔”［Polmier］和邓斯泰布尔。

显然只在那里生活了很短的时间——从 1441 年到他 1445 年去世。而他早在十五世纪之初就已经非常活跃并为英国音乐界所知的证据，是在 ***OH*** 的曲目中收入了二十一首他的作品，这个数目几乎是其他作曲家的两倍。还有约三十首他的作品仅见于欧洲大陆的文献中，这些大多属于晚期的乐曲暗示：莱昂内尔很可能长时间地离开了英格兰，只是最后回到坎特伯雷终老。约翰 · 邓斯泰布尔的音乐——总数约六十首——甚至更集中在大陆渊源的抄本中，这些作品中仅有一小撮见于英国文献，从而表明他的家乡也知道他作为作曲家的名声。从一段记录邓斯泰布尔卒于 1453 年的墓志铭中，我们得知他也是一位数学家和天文学家；从一篇其本人的文论中，我们进一步得知他是（或者曾经是）贝德福德公爵［Duke of Bedford］门下的一名乐师（歌手？）。从此，我们发现了邓斯泰布尔在欧洲大陆的音乐活动的线索。身为英王亨利五世的御弟，贝德福德公爵约翰在 1422—1429 年之间曾任法国的摄政，随后又任诺曼底总督直至其 1435 年逝世。在这些年中，英格兰与勃艮第联手对抗法王夏尔七世［译注：此时为“百年战争”第二阶段］。在 1423 年，贝德福德通过迎娶勃艮第公爵“好人”菲利普的妹妹，与后者进一步巩固了政治联盟。如果邓斯泰布尔此时如我们假设的那样在大陆上为贝德福德公爵服务，他便有良多机会可以接触和影响勃艮第宫廷的音乐家们。一位同时代的诗人，马丹 · 勒 · 弗朗克［Martin le Franc］，在其诗作《女士们的捍卫者》［*Le Champion des dames*］——这是一部规模庞大的诗作，写于 1421—1422 年间，被题献给“好人”菲利普——的一段被广为引用的话中证实了这种影响（即便可能并非亲眼所见）。在宣扬了迪费和班舒瓦超越他们法国前辈的成就之后，勒 · 弗朗克将他们的卓越归因于追随了邓斯泰布尔并效法了“英国的榜样”［English countenance］，借此，他们找到了一条运用“生气勃勃的协和”［sprightly concords］创作充满奇迹般的愉悦、欢乐和难忘的歌曲的通途。[32]

马丹 · 勒 · 弗朗克的诗句不能仅仅被视作对这两位当代最重要的作曲家习惯性溢美，尽管这两人都在一定程度上与这首长诗题献的显赫对象有关。相反，我们得佩服这位诗人在评价英国音乐的某些方面——尤其是邓斯泰布尔——对大陆作曲家的影响力时的锐利眼光。这便是处理协和与不协和音响的新方式——这

32. Reese，MR，第 12-13 页中有这两个相关诗节的英语意译。

523 种方式解决了在多声部织体中组合声部时面临的问题，我们正是在此找到了脱离古老实践的新倾向，而这种倾向是 ***OH*** 的原始曲目中所没有的。这种倾向始于作曲家们为造成某种“泛协和”风格——要求每个声部都要与其他各个声部保持协和——而拒绝中世纪实践中默许的协和音程的组合方式。这种将不协和音程从纵向组合的基本结构中一点点排除的倾向，带来了将不协和音作为和声进行的装饰性素材的更为严格和更具控制性的使用。一度作为十四世纪明显特征的未经准备的和强拍上的不协和音，如今几乎消失殆尽了。就连有准备的不协和音——那些作为协和音进入，由于其他声部的运动变成不协和音，又通过自身的运动进入协和——的使用也越来越少，其使用也比过去更为审慎。其他的不协和音被限制在弱拍上的较短的音符时值上，我们所称的经过音或邻音以级进方式出现在协和音之间，各种形式的逸音［escape tone］则以跳进的方式进入协和音。从这种在以协和音为主体的和声架构中审慎运用和仔细处理不协和音的手法中，不难发现那些使欧洲大陆作曲家们衷心服膺和成功模仿的所谓英国榜样的特色。

无论是欧洲大陆对于泛协和风格的接受，还是英国作曲家对于发展这种风格的贡献，在很大程度上已经不是中世纪音乐所要关注的对象了。然而它们之于音乐史无可估量的重要意义是无论如何不能忽略的。在新的协和风格中，最重要的是多声部作曲技术发生了基础性的变化，而正是在这一变化中，我们看到了中世纪和文艺复兴音乐的分界线。中世纪音乐强调的是多声部音乐的线性层面、叠加式的旋律的独立性和个体性，将和声上的限制减少到最低程度。文艺复兴音乐则转而突出和声的纵向结构，将旋律运动置于连续的协和三和弦的绝对控制之下。因此，不同的旋律线条在文艺复兴多声部音乐中越来越多地放弃了自身的独立性，在风格上越来越倾向于浑然一体。在尽情享受了古老的音乐中尖锐对立的旋律线条的自由运动和它们之间时常迸发的和声紧张度之后，一位老练的中世纪音乐专家有时会对文艺复兴音乐中连绵不断的协和进行感到平淡无奇，甚至单调乏味。然而，他不可能没有意识到：文艺复兴作曲家们已然改弦易辙了，而且在新的方向上前进得如此神速，以至于他们很快将那种他所熟悉的时代的音乐从听觉和心智中清扫出去了。

在两位对这一转向贡献最大的英国人中，从历时性的角度来看莱昂内尔·鲍威尔可能是更有趣的一位，因为他的过渡性更为明显。他收在 ***OH*** 中的作品，像

其他所有人的一样，本质上说依然是中世纪的。只是在他晚期的那些见于大陆文献的作品中，莱昂内尔才真正接近、并且有时达到了我们在邓斯泰布尔的音乐中大量发现的协和风格。莱昂内尔和邓斯泰布尔并非这种在大陆流传并延续下来的新风格的唯一的英国实践者，但他们作品的数量以及广泛的流布，无疑使之成为鹤立鸡群的人物。就邓斯泰布尔的音乐的始终如一的高品质而言，他当仁不让地有权利获得高得多的声誉。这一声誉当他在世时就已经出现了（正如马丹·勒·弗朗克所证实的），并且不断持续滋长，最终达到了“近乎神话般的高度”，甚至使得一位十九世纪晚期的英国历史家宣称：是以邓斯泰布尔为首的英国音乐家“发明了音乐创作的艺术”。[33] 这一洋溢着民族自豪感的宣示当然过于夸大了，否则我也就不用写作本书了！不过我们必须承认，邓斯泰布尔确实是他那个时代最伟大的英国作曲家。我们还须意识到：或许这是唯一的一次，英国作曲家的威望和影响力改变了西欧音乐的历史进程。据此，我们也证实了廷克托里斯的判断，尽管我们可能要将他关于以邓斯泰布尔为首的英国作曲家视作音乐上的文艺复兴的源头的话略作改动：正是在这些英国人和那些将英国榜样与早前的法国微妙艺术以及意大利甜美艺术相融合的欧洲大陆同时代人的创作中，音乐终于越出了本书的边界。中世纪音乐的大幕就此落下了。 524

33. H. Davey, *History of English Music*（伦敦，1895 年），第 50 页。

附录 A
《通用本》指南

第一部分：《通用本》的主要构成

I. 弥撒的常规部分的圣咏，第 11–111 页

这部分的圣咏通常被视为属于弥撒的常规部分的环节，包括复活节期的阿里路亚和大量功课、祈祷文所咏的吟诵曲调等等。

II. 圣课的常规部分的圣咏，第 112–316 页

这部分从圣课的吟诵曲调开始，包含那些供诗篇吟唱的曲调（见本书第三章）。这部分的主体是为最重要的白日圣课预备的诗篇歌和短诗曲。

III. 时令日的圣咏，第 317–1110 页

这是《通用本》中规模最大的部分，占了全书约三分之一的篇幅。

IV. 圣徒通用圣咏［Common of Saints］，第 1112–1302 页

这部分包含了对属于某个类属（即使徒、主教、殉道者和贞女等）的所有圣徒都通用的圣咏和礼仪经文。如果某位圣徒并无特殊专用的圣咏，其纪念日的圣事便从其所属的类别下选取通用圣咏来使用。圣徒通用圣咏中也包含了教堂落成献堂仪式、为童贞女玛利亚举行的圣事以及大量奉献弥撒所有的圣咏和经文。（奉献弥撒系指与教会历法并无关系，为某个特殊目的或场合——如婚礼——施行的圣礼。）

V. 圣徒日的圣咏，第 1303–1762 页

这部分中的第一个重要节日是 11 月 30 日上的圣安德鲁［Saint Andrew］日，最后一个是 11 月 26 日上的圣西尔维斯特［Saint Sylvester］日。

VI. 葬礼圣事，第 1763–1831 页

这部分包括了第 1807–1815 页上的安魂弥撒。

在《通用本》的这六个大分类之后，是一个相当古怪的混合类别，包含：一大宗不同用途的圣咏、一个圣咏的字母顺序列表、一个本笃僧团的圣咏索引和一个宗教节庆的字母顺序列表。这些项目的页码在 LU 的不同版本中也各不相同，但有必要特别注意的是索引，因为它们并不出现在该书的最后位置——结束整部《通用本》的是一份有关若干宗教圣会 [Religious Congregations] 的补充圣咏集。同样值得注意的，是圣咏的字母顺序列表的排列方式。最前面的弥撒的专用部分的圣咏是按照类别分组的，按照在圣礼中出现的先后顺序排列的：进台经、升阶经、阿里路亚诗句、继叙咏、特拉克图、奉献经和圣餐经。随后是圣课中的圣咏：交替圣咏、赞美诗、诗篇歌、短诗曲和应答圣咏。在每一组内部，各圣咏均以其歌词开篇词句的首字母按顺序编排。每首圣咏之前的数字指示其所属的调式。

第二部分：每一首交替圣咏前的注记

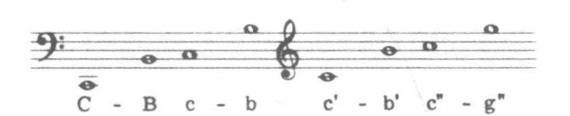
举例来说，“5.Ant./1.g” 这一注记出现在圣咏《抬起你们的头》(Levate capita vestra；LU，第 365 页)。该注记中的上面一行指示这首圣咏是该系列 (圣诞节的第一晚祷) 中的第五首交替圣咏。而下方的数字和字母则指示着该圣咏的调式以及诗篇歌调的结束音型 [termination]。《通用本》即以这种方式标明了每一首圣咏的调式，但只对与诗篇歌调一起唱的交替圣咏才指示出结束音型。对于此类交替圣咏，其注记从来不会被省略，即使是那些只有一个结束音型的歌调 (例如：2.D)。还需要注意：《通用本》使用大写字母来指示结束在调式结音 [final] 之上的结束音型；而以小写字母来指示出现在结音之外的其他音上的结束音型。在《通用本》的第 113–117 页上给出了每一诗篇歌调上的所有终止型，同时也记下了每一首交替圣咏之后的结束音型。按照中世纪的实践，这一结束音型出现在字母 *Euouae* 上。尤其是按照旧时的书体，将 “U” 写作 “V” 后，这一字样看起来就像希腊语的呼喊“EVOVAE！”——这实际上是导向交替圣咏的反复的小光荣颂的结束词句“s(a)

eculorum Amen”一语中所有的元音。如此，《通用本》便再一次保证了正确的结束音型之被使用。而一首交替圣咏如果缺失了这两行注记，便意味着它已经失去了与诗篇歌调的联系，成为了一首独立的圣咏。

第三部分：弥撒的常规部分的圣咏

从第 16 页开始，出现了十八套带有指示其所适宜运用的礼仪节日的类型或季节的标记的弥撒圣咏或圣咏公式。其中的头十五套包括慈悲经、荣耀经、圣哉经、羔羊经以及《弥撒结束了》[*Ite*，*missaest*，即“散席”]，间或还有少量《让我们称颂主》[*Benedicamus Domino*]。最后三套则为任何季节的周日（所谓“平日”[ferias]）以及基督降临节和大斋期的星期天所用。因此，它们都省去了荣耀经并且只有一个《让我们称颂主》。信经没有被包括在任何上述弥撒中，但六首信经的圣咏紧随这些弥撒之后（第 64–78 页）。书中指明（第 66 页），第一首是“信经的正统歌调，”但其他几首“亦可以被用于适宜的地方。”最后，我们还发现一系列“供选用”[ad libitum]的、未被囊括在成套弥撒中的圣咏（第 79–94 页）。这一部分共有十一首慈悲经、四首荣耀经、三首圣哉经和两首羔羊经。

附录 B
本书所使用的音高表记系统



尽管大多数中世纪音乐的音域都在圭多全音域［Guidonian gamut］之内（**G**–**e**″），不过这一体系对今日的读者来说更易于理解，并且不像圭多的字母系统那样费解（参见谱例 III–2）。

参考文献[1]

以下胪列的信息，只能很勉强地被称为“参考文献”。按每一章或每几章给出的手抄本影印本和现代译谱本是相对完整的。不过，延伸阅读的建议可能并不囊括那些在脚注中引用过的全部文献，而是主要限于英语的论著。而即使是在这一类文献中，许多有关音乐技术问题的研究成果也未被纳入。在此列入的非英语的参考文献（主要是音乐乐谱、作品编目、各类索引以及其他研究素材）则一般在阅读上不会对英语读者造成太大问题。

音乐乐谱选集 与本书同时配套出版的还有单独的《中世纪音乐选集》[*Anthology of Medieval Music*]（AMM）。另一部与中世纪音乐有关的乐谱选集是EM，但其译谱方式比较老旧，而且缺少编辑按语和对歌词的翻译。AoM 的第 2、9 和 18 卷分别是中世纪单声部歌曲、多声部音乐和格里高利圣咏的选集。而在涵盖面更广大的音乐史选集中，HAM 中的中世纪音乐部分的篇幅是最大的（第 9 – 60 曲）。规模小一些的中世纪音乐选粹见于 GMB（三十曲）、MM（十四曲）、SS（三十

1. ［译者注］本参考文献中涉及的古代抄本及现代研究文献多采用缩写，在此译者一概照抄。这些缩写所代表的文献的完整名称，请参见卷首的“参考文献缩略语表”和“手抄本文献缩略语表”。由于本书出版较早，自 1980 年代以来，西方中世纪音乐的各研究领域又涌现出不少新成果，对于未收录在此的研究文献（包括 1978 年后出版的中世纪音乐手抄本影印本和现代版本以及当代学者的研究著述），读者可参考：杰里米・尤德金的《欧洲中世纪音乐》（原版 1989 年，余志刚中译本由中央音乐学院出版社于 2005 年出版）；Tess Knighton& David Fallows（ed.）: *Companion to Medieval and Renaissance Music*, University of California Press，1992；Mark Everist （ed.）: *The Cambridge Companion to Medieval Music*, Cambridge University Press, 2011；以及《新格罗夫音乐和音乐家词典》（第二版，2001 年）中各相关词条所附的参考文献。

曲）和 TEM（十七曲）。与 HMS 的音响配套的说明书中也含有乐谱，但并不都是完整的形态。

总体参考文献 德语的大型音乐百科全书 MGG（《音乐的历史与现状》）中包含了有关中世纪音乐的类型与形式以及个别作曲家和理论家的最为翔实的条目（均附有参考文献）。在 GD 中也含有一些很好的词条，但涉及面要窄一些。HDM 中一些附有参考文献的较短的词条对于深入研究中世纪音乐的一些问题（而非具体作曲家）是非常实用的起步资料。里斯的 MMA 中各章的参考文献是迄止该书出版之前（1940 年）最为完善的。NOHM 中的各章同样含有非常适用的参考文献。如果忽略其标题，MMBb 其实是一份很好的带评注的参考文献，在广度上十分“全面”，只是“挑选和胪列了最好的近年来的研究成果，而在必要是也顾及了早期的研究著述”。而带有原始记谱起首形态的中世纪音乐手抄本的索引，刊载于 RISM 的 B 系列之 IV［Series B IV］。

在本书中普遍引用的著作（例如 MMA、NMM、NPM 和 NOHM）未被列入以下的分章参考文献。

第一章 历史背景

延伸阅读 在有关中世纪的汗牛充栋的历史著作中，最为全面的是八卷本的 *Cambridge Medieval History*［《剑桥中世纪史》］（剑桥大学，1911—1936 年）。要求不那么高的读者可以参考本书的两卷本缩写本 *The Shorter Cambridge Medieval History*［《简明剑桥中世纪史》］（剑桥大学，1952 年）。这两部著作中都含有制作精良的历史地图，当然读者也可以参考 W.R.Shepherd 编的 *Historical Atlas*［《历史地图集》］第 9 版（纽约，1964 年）。还有一种较为简明的中世纪历史是 H.Pirenne 的 *A History of Europe from the Invasions to the XVI Century*［《从蛮族入侵到十六世纪的欧洲历史》］（伦敦，1939 年；平装重印本，纽约州花园城［Garden City，N.Y.］，1958 年）。

大量更为专题性的研究涉及晚期中世纪的许多方面，这些研究可以使我们更好地了解中世纪音乐繁荣滋长的智识和文化环境。以下的著作除第一种外，都可以买到平装本：E. de Bruyne，*The Esthetics of the Middle Ages*［《中世纪的美学》］

（纽约，1969 年）；J. Evans，*Life in Medieval Europe*［《中世纪欧洲的生活》］，第 3 版（纽约，1969 年）；F. Heer，*The Medieval World: Europe 1100—1350*［《中古世界：1100—1350 年的欧洲》］（伦敦，1962 年）；G. Henderson，*Gothic*［《哥特文化》］（巴尔的摩，1967 年）；J. Huizinga，*Gothic Architecture and Scholasticism*［《哥特建筑与经院哲学》］（纽约，1957 年）；O. von Simson，*The Gothic Cathedral*［《哥特式大教堂》］（普林斯顿，1974 年）。

第二至五章　格里高利圣咏

影印本 PalM 主要收录圣咏手抄本影印件（带有目录），同时也含有对记谱法及素歌传统的其他方面的研究（法语）。

Walter H. Frere 编的 *Antiphonale Sarisburiense*［《索尔兹伯里交替圣咏集》］（伦敦，1901—1926 年；重印本，法保洛夫［Farnborough］，1966 年）和 *Graduale Sarisburiense*［《索尔兹伯里升阶经集》］（伦敦，1894 年；重印本，法保洛夫，1966 年），是由素歌和中世纪音乐协会出版的"塞勒姆惯例"［Use of Sarum］的手抄本。相关的进一步研究可参考 MMBb 的第 502–534 项，总名为"礼仪用书"，具体包括"现代版本、影印本或重要研究成果"。

现代版本　罗马天主教会的主要礼仪用书为：*Antiphonale Sacrosanctae Romanae Ecclesiae pro diurnishoris*［《神圣罗马教会每日圣课时交替圣咏集》］（Desclée，No.820；图尔内，1934 年）；*Antiphonale monasticum pro diurnis horis*［《修道院每日圣课时交替圣咏集》］（Desclée，No.818；图尔内，1934 年）；*Graduale Sacrosanctae Romanae Ecclesiae*［《神圣罗马教会升阶经集》］（Desclée，No.696；图尔内，1945 年）；*Liber responsorialis...juxta ritum monastium*［《修道院圣事应答圣咏书》］（索莱姆，1895 年）以及 *The Liber Usualis with Introduction and Rubrics in English*［《通用本（含英文导言与编目）》］（纽约，1952 年）。LU 中的页码在其较早和较晚的版本中都是一致的，只有圣枝主日［Palm Sunday］和复活节弥撒之间的时令历部分除外（在较早的版本中为第 578–777 页）。而根据教皇庇护十二世 1955 年"修复神圣周的圣礼"的敕谕（在较晚的版本中为第 579–776 页 MM），某些圣咏的位置被改变了，有一些被重新命名，还有一些被删去了。

米兰安布罗斯仪式的弥撒音乐刊载于 *Antiphonale missarum juxtar itum Sanctae*

Ecclesiae Mediolensis [《神圣米兰教会圣事弥撒交替圣咏集》]（罗马，1935 年）。

Monumenta Monodica Medii Aevi [《中世纪单声音乐存迹》]（卡塞尔，1956 年起）是一套主要致力于保存特殊类型的素歌的系列丛书。第 1 卷为 *Hymnen I*（1956 年）；第 2 卷为 *Die Gesänge des altrömishen Graduale* [《老罗马升阶经曲集》]（1970 年）；第 7 卷为 *Alleluia–Melodien I*（1968 年）。

延伸阅读 礼仪的历史沿革：Pierre Batiffol，*History of the Roman Breviary* [《罗马每日祈祷书的历史》]（伦敦，纽约等地，1912 年）；L.M.O.Duchesne，*Christian Worship：its Origin and Evolution* [《基督教崇拜仪式：源流与演进》]（伦敦，1931 年）；Adrian Fortescue，*The Ceremonies of the Roman Rite Described* [《罗马礼仪圣事通览》]，第 8 版（伦敦，1948 年）；同一著者，*The Mass: a Study of the Roman Liturgy* [《弥撒：罗马礼仪研究》]，第 2 版（伦敦 1913 年；后来的重印本增加了参考文献）；Josef A. Jungmann，*The Mass of Roman Rite* [《罗马礼仪弥撒》]（纽约，1951—1955 年）；同一著者，*The Early Liturgy to the Time of Gregory the Great* [《大格里高利时代之前的早期礼仪》]（印第安纳州，圣母院，1959 年）。

Willi Apel，*Gregorian Chant* [《格里高利圣咏》]（GC）（布鲁明顿，1958 年）是英语文献中最为综合性的研究成果，主要关注的现代版本中出现的圣咏形态。比本书还要广博的德语同类文献是 Peter Wagner 的 *Einführung in die Gregorianishen Medolien* [《格里高利旋律导论》]（三卷本，莱比锡）。其第 1 卷为 *Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen* [《礼仪歌曲形式的兴起与发展》]（1895 年，第 2 版，1901 年；第 3 版，1911 年）；其第 2 版有英译本 *Origin and Development of the Forms of the Liturgical Chant* [《礼仪圣咏曲式的起源与发展》]（伦敦，1907 年 [？]）。第 2 卷 *Neumenkunde* [《纽姆符号》]（1905 年；第 2 版，1912 年）中收有许多各地记谱法的图版。第三卷 *Gregorianische Formenlehre* [《格里高利圣咏的曲式学研究》]（1921 年）是对格里高利圣咏结构的专门性研究，收有大量音乐谱例。

Dom Gregory Sunol，*Introduction à la paléographie musicale grégorienne* [《格里高利音乐古文献导论》]（图尔内，1935 年；也以加泰罗尼亚语出版于蒙特塞拉特 [Montserrat]，1925 年）还有大量图版和表格，详解了各种地方性记谱法和纽姆符号的形式。J.R.Bryden 和 D.Hughes，*A Index of Gregorian Chant* [《格里高利圣咏

研究索引》]，二卷本（马萨诸塞州剑桥，1969年）。

其他中世纪礼仪及音乐的研究 A.Z. Idelsohn，*Jewish Music in Its Historical Development* [《犹太音乐及其历史演进》]（纽约，1967年）。Eric Werner，*The Sacred Bridge* [《神圣之桥》]（纽约，1959年）研究了犹太教和早期基督教礼仪之间的关系。Egon Wellesz，*A History of Byzantine Music and Hymnody* [《拜占庭音乐与赞美歌的历史》]，第2版（牛津，1961年）；同一著者，*Eastern Elements in Western Chant* [《西方圣咏中的东方因素》]（牛津，1947年）。Oliver Strunk，*Essays on Music in the Byzantine World* [《拜占庭世界音乐论集》]（纽约，1977年）。Apel的GC中也包括论安布罗斯圣咏和老罗马圣咏的章节；另参见NOHM第二卷第3章。

有关素歌各个方面研究的详细参考文献，可参见Hughes的MMBb的No.476-714。

第六章 附加段和继叙咏

影印本 *Monumenta Musica Sacra* [《圣乐遗存》]（马贡-鲁昂[Mâcon-Rouen]，1952年起）。

I. *Le Prosaire de la Sainte-Chapelle* [《圣徒小教堂普罗苏拉》]（1952年）

II. *Les Manuscrits musicaux de Jumiège* [《于米哀日音乐手抄本》]（1954年）

III. *Le Prosaire d'Aix-la-Chapelle* [《埃克斯小教堂普罗苏拉》]（1961年）

IV. *Le Tropaire-Prosaire de Dublin* [《都柏林附加段-普罗苏拉》]（1970年）

Erik Eggen编，*The Sequences of Archbishop of Nidaros* [《尼达罗斯大主教继叙咏集》]，二卷本（哥本哈根，1968年）——影印本和现代译本。

G.Vecchi编，*Troparium sequentiarium nonantulanum* [《九世纪的附加段和继叙咏》]（摩德纳，1955年）。

现代版本 Richard Crocker，*The Early Medieval Sequence* [《早期中世纪继叙咏》]（伯克利，1977年），包括一百一十八首曲调的现代译本；是有关该专题的最佳研究著作。

Paul Evans，*The Early Trope Repertory of Saint Martial de Limoges* [《利摩日的圣马夏尔的早期附加段曲目》]（普林斯顿，1970年），这是一部对于附加段早期

历史的卓越的导论性著作，其中含有一百四十五页的音乐。

Nikolaus de Goede，*The Utrecht Prosarium*［《乌德勒支普罗苏拉曲集》］（阿姆斯特丹，1965 年），继叙咏曲目的最佳现代版本之一，同时含有一篇极具价值的历史导论。

Dom Anselm Hughes，*Anglo–French Sequelae*［《盎格鲁–法兰西继叙咏》］（伦敦，1934 年）。

E.Misset 和 P. Aubry，*Les Prose d'Adam de Saint Victor*［《圣维克多的亚当的普罗苏拉》］（巴黎，1900 年；重印本，纽约，1969 年）。

Carl A.Moberg，*Über die schwedischen Sequenzen*［《论瑞典继叙咏》］，二卷本（瑞典弗莱堡［Freiburg］，1927 年；重印本，乌普萨拉［Uppsala］，1970 年）。其第 2 卷含有六十九首继叙咏曲调。

Monumenta Monodica Medii Aevi［《中世纪单声音乐存迹》］（卡塞尔，1970 年），第 3 卷，*Introit–Tropen I*［《进台经——附加段之一》］——十世纪和十一世纪法国南部附加段曲集。

继叙咏的歌词文本被收录于 AH 的第 7–10、34、37、39、40、42、44 和 53–55 各卷。第 47 卷和第 49 卷包含弥撒的常规部分和专用部分的附加段。

有关附加段和继叙咏手抄本的存目，见 H.Husmann，*Tropen–und Sequenzen-handschriften*［《附加段和继叙咏手册》］，RISM B V 1（1964 年）。

延伸阅读　Willi Apel，GC，第 429–464 页。

Richard Crocker，"The Repertory of Proses at Saint Martial de Limoges in the 10th Century"［"十世纪的利摩日圣马夏尔普罗苏拉曲目"］，JAMS，11（1958 年），第 149–164 页；同一著者，"Some Ninth–Century Sequences"［"一些九世纪的继叙咏"］，JAMS，20（1967 年），第 367–402 页（另见：JAMS，21（1968 年），第 124 页）；同一著者，"The Troping Hypothesis"［"附加假说"］，MQ，52（1962 年），第 183–203 页。

Paul Evans，"Some Reflections on the Origin of the Trope"［"对附加段起源的一些反思"］，JAMS，14（1961 年），第 119–130 页。

J. Handschin，"Trope，Sequence，and Conductus"［"附加段、继叙咏和康杜克图斯"］，NOHM，第二卷，第 5 章；同一著者，"The Two Winchester Tropers"

［“两首温切斯特附加段”］, *Journal of Theological Studies*, 37（1936）, 第 34–49 页，第 156–172 页。

Hans–Jörgen Holman，“Melismatic Tropes in the Responsories for Matins”［“晨祷应答圣咏中的花唱式附加段”］，JAMS，16（1963 年），第 36–46 页。

Ruth Steiner，“Some Melismas for Office Responsories”［“圣课应答圣咏中的某些花唱”］，JAMS，26（1973 年），第 108–131 页；同一著者，“The Prosulae of the MS Paris，Bibliothèque Nationale，f .lat.1118”［“‘MS Paris，Bibliothèque Nationale，f .lat.1118’的普罗苏拉”］，JAMS，22（1969 年），第 367–393 页。

Rembert Weakland，“The Beginnings of Troping”［“附加的产生”］，MQ，44（1958 年），第 477–488 页。

第七章　礼仪音乐的进一步扩展

韵文圣课

歌词文本刊载于 AH 的第 5、13、18、24–26、28 和 45a 诸卷；以及第 17 卷的第 1–188 页和第 52 卷的第 329–351 页。由于散文部分被略去，使得某些圣课显得不完整。

韵文圣课的音乐向来很少受到关注，但一些影印本、现代译本以及研究成果还是可以获得的：W.Arlt，*Ein Festoffizium des Mittelalters aus Beauvais*［《中世纪博韦的节庆圣课》］，二卷本（科隆，1970 年）；第 2 卷还包括一个含附带的多声部配乐的新年圣课的版本。Richard Hoppin，*The Cypriot Plainchant of the Manuscript Torino*［《托里诺抄本中的塞浦路斯语素歌》］，*Biblioteca Nazaionale, J. II.9*，MSD，19，AIM，1968 年——含有为圣希拉里昂［St.Hylarion］和圣安妮［Saint Anne］的圣课的影印本（带有评注）。Ewald Jammers，*Das Karlsoffiziuṁ Regali natus"*［《卡尔斯圣课：“国王的世界”》］（斯特拉斯堡，1934 年）。Giuseppe Vecchi，*Uffici drammatici padovani*［《帕多瓦的圣课戏剧》］（佛罗伦萨，1954 年）是一个含有歌词和音乐的现代译本。Henri Villetard，*Office de Pierre de Corbeil*［《皮埃尔・德・科尔贝的圣课》］（巴黎，1907 年）；同一著者，*Office de Saint Savinien et de Saint Potentien, premiers évêques de Sens*［《桑斯最早的主教：圣萨维尼安和圣柏堂提安的圣课》］（巴黎，1956 年）——这两种著作均为带有导论的歌词和音乐的现代版本。R. Weakland，“The Compositions of Hucbald”［“于克巴尔的音乐作品”］，

Etudes grégoriennes [《格里高利圣咏研究》], 3（1959 年），第 155–162 页，其中含有一部圣课。

还有一些针对具体圣课类型和曲目的个别研究的信息，见于 Hughes，MMBb，No.689b–703。含有多声部圣课音乐（包括圣地亚哥 · 德 · 孔波斯德拉的圣詹姆斯圣课）的出版物信息见第八至十章的参考文献。

教仪剧

现代版本 Edmond de Coussemaker，*Drames liturgiques du moyen âge* [《中世纪的教仪剧》]（雷恩 [Rennes]，1860 年）；重印本，纽约，1964 年——含有二十二出戏剧的现代译本（包括《弗勒里剧集》中的十出）。G. Tintori，*Sacre rappresentazioni nel manoscritti 201 della Biblioteca Municipale di Orléans* [《奥尔良省立图书馆手抄本 201 中的宗教内容》]（克雷莫纳 [Cremona]，1958 年），含有全部弗勒里戏剧的影印本和现代译本。美中不足的是，该书中所有的圣咏（包括《感恩赞》[*Te Deum*]）都被施以错误的、"想当然的"的节奏处理。Hughes 的 MMBb 的 No.802–822 将这两种出版物和其他相关的文献（大多数出自欧洲学者之手）胪列在一起，这些文献主要是针对个别戏剧的研究，但也含有现代译本。

以下的现代版本主要供表演之用（所谓"演出本"），它们在编配上可能存在较大程度的差异：

The Play of Daniel [《但以理戏剧》] ——由 N.Greenberg 编辑的演出本（纽约，1959 年）；含有 W.Smoldon 的忠实的文本翻译（伦敦，1960 年）。

The Play of Herod [《希律王戏剧》] ——由 N.Greenberg 编辑的演出本，含有取自《弗勒里剧集》的完整影印本和 W.Smoldon 的忠实的文本翻译（纽约，1965 年）。

The Son of Getron [《盖特隆之子》] ——由 C.Sterne 编辑的演出本（匹兹堡，1962 年）。

其他由 W.Smoldon 编辑的剧目还有：*Peregrinus* [《外邦人》]（伦敦，1965 年）；*Planctus Mariae* [《玛利亚的悲歌》]（伦敦，1965 年）；*Officium pastorum* [《牧人的功课》]（伦敦，1967 年）；*Visitatio sepulchri* [《拜访圣墓》]（伦敦，1964 年）。

延伸阅读 大量研究中世纪戏剧的历史和文学史著作都对其中的音乐部分很少留意；因此，在此只列出对该领域的研究最重要的几种著述。Edmund K. Chambers，*The Medieval Stage* [《中世纪的舞台艺术》]，二卷本（牛津，1903 年）。

该书讨论了世俗和宗教戏剧以及后者从附加段中发展而成的过程。Karl Young, *The Drama of the Medieval Church* [《中世纪教堂的戏剧》], 二卷本(牛津, 1933 年)。该书追随了钱伯斯的进化理论，并依据教仪剧文本不断增加的规模和复杂性而非实际的编年顺序来对其加以排列。O. B. Hardison, *Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages* [《中世纪的基督教礼仪和戏剧》](巴尔的摩，1965 年)对前述钱伯斯和杨的假设发起了挑战。还有两部研究对象较为具体的文学史研究著作也可参看：Richard B. Donovan, *Liturgical Drama in Medieval Spain* [《中世纪西班牙的礼仪剧》](多伦多，1958 年)；Grace Frank, *The Medieval French Drama* [《中世纪的法语戏剧》](牛津，1954 年)。R. Axton 的 *European Drama of the Early Middle Ages* [《早期中世纪的欧洲戏剧》](伦敦，1974 年)是一部有关该领域的卓越的导论性著作，并且十分详尽地分析了大量剧目。

William L. Smoldon 的几篇文章介绍了有关教仪剧起源及发展的传统观点，并提供了对教仪剧音乐的最为详尽集中的讨论："The Liturgical Music-Drama" ["礼仪中的音乐-戏剧"], NOHM, 2, 第 6 章；"The Music of the Medieval Church Drama" ["中世纪教仪剧的音乐"], MQ, 48 (1962 年), 第 476-497 页；"Medieval Lyrical Melody and the Latin Church Dramas" ["中世纪抒情诗曲调和拉丁语宗教戏剧"], MQ, 51 (1965 年), 第 507-517 页；"The Melodies of the Medieval Church Dramas and their Significance" ["中世纪教会戏剧的配乐及其历史意义"], *Comparative Drama* [《比较戏剧》], 2 (1968 年), 第 185-209 页("大量修改后的"重印本见于 J. Taylor 和 A. H. Nelson 编, *Medieval English Drama: Essays Critical and Contextual* [《中世纪英语戏剧论文集：批判和语境》], 芝加哥和伦敦, 1972 年, 第 64-80 页)。

第八至十章　圣母院乐派及早期多声部音乐

影印本及现代版本　《温切斯特附加段曲集》: Walter H. Frere 为亨利 · 布拉德协会 [Henry Bradshaw Society] 编辑的带有部分歌词的现代版本中有一些原谱影印本(协会出版物, 第 8 卷, 伦敦, 1894 年; 重印本, 纽约, 1973 年)。另参见：Andreas Holschneider, *Die Organa von Winchester* [《温切斯特的奥尔加农》](希尔德斯海姆，1968 年)，其中有更多的影印本和一份曲目首句索引。早期英

国手抄本系列文献中的《温切斯特附加段曲集》完整影印本可能会在近期正式出版［**译者按：该曲集的最新完整影印本为：**Susan Rankin（ed.），*The Winchester Trope: Facsimile Edition*，Early English Church Music 50（ London: Stainer & Bell，2007）］。

圣马夏尔修道院的多声部音乐：全部乐曲的完整的手抄本影印本和现代译本还未出版。在 NPM 和 NMM 中含有一些影印本；还有大量相关的曲目被收录于第八章引用过的各种选集和论文中。

圣地亚哥 · 德 · 孔波斯德拉：P. Wagner，*Die Gesänge der Jakobusliturgie zu Santiago de Compostela* [《圣地亚哥 · 德 · 孔波斯德拉圣雅各布大教堂的歌曲》]（弗籁堡，1931 年），其中以方形乐谱转译了素歌和多声部音乐。 W.M.Whitehill、G. Prado 和 J. C. Garcia，*Liber Sancti Jacobi, Codex Calixtinus* [《圣雅各布之书，加里斯都藏稿》]，三卷本（圣地亚哥 · 德 · 孔波斯德拉，1944 年）；该书第二卷含有全部音乐的影印本和现代译本。个别的乐曲还可见于各类选集和一些论文中（参见：Hughes，MMBb，No.1376–1380）。

圣母院乐派：圣母院乐派的四宗主要的多声音乐文献都有影印本出版物可利　用：***F***，PMMM，10 和 11；***Ma***，PMMM，1；***W_1***，J. H. Baxter 编，*An Old St.Andrews Music Book* [《一宗古老的圣安德鲁斯乐书》]（伦敦，1931 年）；***W_2***，PMMM，2。参见：Luther A. Dittmer，*A Central Source of Notre-Dame Polyphony* [《圣母院多声音乐的核心文献》]，PMMM，3；同一著者，“The Lost Fragments of a Notre-Dame Manuscript in Johannes Wolf's Library”［“约翰内斯 · 沃尔夫的图书馆中一份圣母院抄本的遗失残件”］，AMRM，第 122–133 页及图版 6–17。附有 Ethel Thurston 撰写的导论的圣维克多抄本（巴黎，Bibl. Nat.，Lat. 15139）的影印本，已经以 *The Music of the St. Victor Manuscript* [《圣维克多抄本的音乐》] 为名出版（多伦多，1959 年）。

参考著作　要深入研究圣母院曲目以及十三世纪的经文歌，有三部著作是必备参考书：G. Reaney，*Manuscripts of Polyphonic Music* [《十一至十四世纪初期的多声音乐抄本》]，RISM B IV1，含有带音乐起始句圣母院抄本的编目和歌词文本的索引；F. Gennirich，*Bibliographie der ältesten französichen und lateinschen Motetten* [《中世纪法语和拉丁语经文歌文献提要》]，SMMA，2；F. Ludwig，

Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili [《现代奥尔加农和古代经文歌曲目与风格》], 1[1]（哈雷 [Halle], 1910 年）——在路德维希有生之年，只有第 1 卷第一部分（以方形乐谱记录的抄本）得以出版，后经 L. Dittmer 编辑在 MSt，7 中重版。F. Gennirch 后来出版了包括第 1 卷第 2 部分（采用有量记谱的抄本）的完整版和第 2 卷（乐曲首句索引），分别作为 SMMA 的第 7 和第 8 卷；该书第 2 卷也被作为 MSt 的第 17 卷出版。由于路德维希的编目过于复杂且有些混乱，现代编辑者为了统一识别经文歌的文本、克劳苏拉和圣课（O1—O34）及弥撒（M1—M59）圣咏的奥尔加农配乐而发明了新的编号。

圣母院多声音乐的现代版本数量不多。William G. Waite，*The Rhythm of Twelfth-Century Polyphony* [《十二世纪多声部音乐的节奏》]（纽黑文，1954 年）含有出现在 ***W₁*** 中的莱奥南 *Magnus Liber* 的一个现代译本。作者还给出了对于调式记谱法和现代转译问题的最为翔实的解释（尽管存在争议）。

Ethel Thurston，*The Works of Perotin* [《佩罗丹的创作》]（纽约，1970 年）含有佚名氏第四归于佩罗丹名下的全部作品的现代演出本。

Heinrich Husmann，*Die drei-und vierstimmige Notre-Dame Organa* [《三声部和四声部的圣母院奥尔加农》], PAM, 11（莱比锡, 1940 年；重印本，希尔德斯海姆，1967 年）是采用 C 谱表的现代译本。

Janet Knapp，*Thirty-five Conductus for Two and Three Voices* [《三十五首二声部和三声部的康杜克图斯》]（纽黑文，1965 年）。

关于十三世纪初期多声音乐发展状况以及单声部和多声部康杜克图斯的文献数量巨大、种类繁多（见 Hughes，MMBb，No.1335-1446 以及 1105-1124）。除了英语论著外，这之中许多是非英语文献，大多关注不同曲目中特殊的和高度技术性的方面。部分关于圣母院曲目的总体性研究已见于第九章和第十章脚注中引用的文献。还有一些胪列于下：

Rebecca Baltzer，"Thirteenth-Century Illuminated Miniatures and the Date of the Fllorence Manuscript" ["十三世纪微缩画与佛罗伦萨抄本的产生年代"]，JAMS，25（1972 年），第 1-18 页。

Hans Tischler，"How were Notre Dame clausulae performed?" ["如何演唱圣母院克劳苏拉？"]，ML，50（1969 年），第 273-277 页。

Gordon A. Anderson, "Clausulae or Transcribed-Motets in the Florence Manuscript？"["佛罗伦萨手抄本中的克劳苏拉或转写的经文歌？"]AcM,42(1970年)，第109–128页；同一著者，"Notre Dame and Related Conductus—A Catalogue Raisonné"["巴黎圣母院和相关的康杜克图斯——一份合理的编目"]，*Miscellanea Musico logica—Adelaide Studies in Musicology*[《音乐学研究集-阿德莱德大学音乐学学刊》]，6(1972年)，第153–229页及7(1975年)，1–81页；同一著者，"Thirteenth-Century Conductus: Obiter Dicta"["十三世纪康杜克图斯：附记"]，MQ，58(1972年)，第349–364页。

Norman E. Smith, "Tenor Repetition in the Notre-Dame Organa"["圣母院奥尔加农中的固定声部反复"]，JAMS，19(1966年)，第329–351页；同一著者，"Interrelationships among the Alleluias of the *Magnus liber organi*"["《奥尔加农大全》中阿里路亚的相互关系"]，JAMS，25(1972年)，第175–202页。

Ethel Thurston, "A Comparison of the St. Victor Clausulae with their Motets"["圣维克多抄本中的克劳苏拉与经文歌比较"]，AMRM，第785–802页。

第十一至十二章　拉丁语、普罗旺斯语和法语歌曲

拉丁语歌曲

影印本　Karl Breul, *The Cambridge Songs*[《剑桥歌曲集》](剑桥，1915年)，包括导论和歌词的现代译本。*Carmina Burana*[《博伊伦修道院之歌》]，PMMM，9。

现代版本　大量歌曲散见于各类著作、论文和选集中，但目前还未出版过一部配有音乐曲调的拉丁语歌曲集。在下面胪列的诗歌版本中，除第一种外都含有英语译文。

A. Hilka 和 O. Schumann，*Carmina Burana*，三卷本（海德堡，1930–1941年）。该著并不完整，但却是有关诗歌文本的批评性版本，引证了其他配乐的诗歌手抄本。

Jack Lindsay，*Medieval Latin Poets*[《中世纪拉丁语诗人》](伦敦，1934年)；John A. Symonds，*Wine, Women, and Song*[《醇酒、妇人与歌曲》](伦敦，1884年，还有大量后来的版本)；Helen Waddell，*Medieval Latin Lyrics*[《中世纪拉丁抒情诗》]，第4版(企鹅古典丛书，巴尔的摩，1952年)；George F. Whicher，*The Goliard Poets*[《歌利亚德诗人》]，第2版(纽约，1950年)；E. H. Zeydel，*Vagabond*

Verse [《浪荡者之歌》]（底特律，1966年）。

延伸阅读 F. J. E. Raby，*A History of Secular Latin Poetry to A.D. 1300* [《1300年之前的世俗拉丁诗歌史》]，二卷本（牛津，1934年）——该书第2卷的最后两章主要讨论了“拉丁语抒情诗”；Helen Waddell，*The Wandering Scholars* [《游方文士》]（纽约，1961年）。上述研究著作都没有给出其所引用的拉丁诗歌的英译。

在此还应提到两种有关中世纪拉丁语和方言抒情诗的导引性著作：F. Brittain，*The Medieval Latin and Romance Lyric to A.D. 1300* [《1300年之前的中世纪拉丁语和罗曼语抒情诗》]，第2版（剑桥，1951年）；Peter Dronke，*The Medieval Lyric* [《中世纪抒情诗》]（伦敦，1968年）。前者中的诗作只有原文形式，但后者却将所有引用文本都译成了英语，并且还含有大量音乐曲调。

特罗巴杜尔和特罗威尔歌曲

影印本 Ugo Sesini 编，*Le melodie trobadoriche nel canzoniere provenzale della Biblioteca Ambrosiana R.71 Sup.* [《安布罗斯图书馆藏 R.71 Sup. 的普罗旺斯歌曲中的特罗巴杜尔曲调》]（都灵，1942年）。该著除了影印本外，还含有音乐的现代译本与分析；该著也被收录在 *Studi medievali* [中世纪研究] 新系列的第12–15卷中（1939—1942年），但省略了原著的最后二十一幅图版。

P. Aubry 编，*Le Chansonnier de l'Arsenal* [《阿斯纳尔的尚松曲集》]（巴黎，1909年），含有一些现代译谱。Jean Beck 编，*Le Chansonnier Cangé* [《冈热尚松曲集》]，二卷本（费城，1927年；重印本，纽约，1965年），含有现代译谱。Jean Beck 和 Louise Beck 编，*Le Manuscrit du Roi* [《国王的手抄本》]，二卷本（费城，1938年）。A. Jeanroy 编，*Le Chansonnier d'Arras* [《阿拉斯尚松曲集》]（巴黎，1925年）。P. Meyer 和 G.Raynaud 编，*Le Chansonnier français de Saint-German-des-Près* [《圣日耳曼-戴-普雷的法语尚松曲集》]（巴黎，1892年）。

现代版本 F. Gennirich，*Der musikalische Nachlass der Troubadour* [《特罗巴杜尔的音乐遗产》]，三卷本，SMMA，3、4、15（达姆施塔特［Darmstadt］，1958—1965年），这是一个重要的收录全部普罗旺斯语歌曲音乐和文本的现代版本，并含有导论、评注和参考文献；同一著者，*Lo gai saber* [《欢乐之刃》]，MSB, 18/19（达姆施塔特，1959年）——含有五十首带完整歌词的特罗巴杜尔歌曲。

Carl Appel，*Der Singweisen Bernarts von Ventadorn*［《文塔多恩的贝尔纳的歌曲艺术》］，Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie［罗曼语文献学研究丛刊］，81（哈雷，1934 年）。H. Anglès，"Les Melodies del trobador Guiraut Riquier"［"特罗巴杜尔吉劳 · 利纪耶的旋律"］，*Estudis Universitaris Catalans*［加泰罗尼亚大学学报］，11（1926 年），第 1–78 页。S. C. Aston，*Peirol*，*Troubadour of Auvergne*［《佩罗尔，奥弗涅的特罗巴杜尔》］（剑桥，1953 年）含有音乐的影印本。U. Sesini，"Piere Vidal e la sua opera musicale"［"佩尔 · 维达尔与其自己的音乐作品"］，*Rassegna musicale*［《音乐评论》］，16（1943 年），第 25–33 页和第 65–95 页。

特罗威尔歌曲的选集：F. Gennirich，*Exempla altfranzösischer Lyrik*［《古法语抒情诗选》］，MSB，17（达姆施塔特，1958 年）；J. Maillard and J. Chailley，*Anthologie de chants de trouvères*［《特罗威尔歌曲选集》］（巴黎，1967 年）。

大量出版物关注的是某一特殊的歌曲类型或某一位特罗威尔的作品：J. Bédier和P. Aubry, *Les chansons de croisade*［《十字军尚松》］（巴黎, 1909年）; J. Bédier和J. Beck, *Les chansons de Colin Muset*［《科林·穆塞特的尚松》］（巴黎, 1912年）; A. Jeanroy、L.Brandin和P. Aubry, *Lais et descorts français du XIIIe siècle*［《十三世纪的法语行吟曲和德斯科尔》］（巴黎, 1901年; 重印本, 1970年）; E. De Coussemaker, *Oeuvres complères du trouvère Adam de la Halle*［《特罗威尔亚当·德·拉·阿莱作品全集》］（巴黎, 1872年; 重印本, 新泽西州里奇伍德［Ridgewood, N. J.］, 1965年）; N. Wilkins, *The Lyric Works of Adam de la Hale*［《亚当·德·拉·阿莱的抒情诗作品》］. CMM, 44（AIM, 1967年）; J. Maillard, "Roi-trouvère du XIIIe siècle"［"十三世纪的国王-特罗威尔"］, MD, 21（1967年）, 第7–66页（修订重印于MSD, 18）; 同一著者, "Lais et chansons d' Ernoul de Gastinois"［"埃尔努儿·德·加斯蒂努瓦的行吟曲和尚松"］, MD, 17（1963年）, 第21–56页, 重印本见于MSD, 15（AIM, 1964年）; J. Chailley, *Les chansons à la Vierge de Gautier de Coinci*［《戈蒂埃·德·克宛西的〈贞女〉中的尚松》］（巴黎, 1959年）; F. Gennrich, *Cantilenae Piae : 31altfranzösischer geistliche Lieder...*［《虔敬的歌唱: 三十一首古法语宗教歌曲》］, MSB, 24; T. Newcombe, *Jehan Erart, 13th-Century Trouvère d'Arras*［《让·埃拉特, 十三世纪阿拉斯的特罗威尔》］, CMM, 67（AIM, 1975年）。

还有几种选集也含有来自各个地区的歌曲：F. Gennrich，*Troubadour*，*Trou-*

vère，*Minne–and Meistersingers*［《特罗巴杜尔、特罗威尔、恋诗和师傅歌手》］，AoM，2（科隆，1960 年）；同一著者，*Aus der Formenwelt des Mittelalters*［《中世纪音乐的结构形式》］，MSB，7（含有六十四个例子，涵盖了各种不同的音乐形式）；R. J. Taylor，*Die Melodien der weltlichen Lieder des Mittelalters*［《论中世纪世俗歌曲的旋律》］，二卷本（斯图加特，1964 年）。

有关带有英语翻译的诗歌集的现代版本，见：F. Goldin，*Lyrics of the Troubadours and Trouvères*［《特罗巴杜尔和特罗威尔抒情诗》］（纽约州花园城，1973 年）；S. G. Nicholas，*The Songs of Bernart de Ventadorn...*［《贝尔纳 · 德 · 文塔多恩的歌曲》］，北卡罗来纳大学罗曼语语言和文学研究丛书，39（北卡罗来纳州教堂山［Chapel Hill，N.C.］，1962 年）；J. Wilhelm，*Seven Troubadours : The Creators of Modern Verse*［《七位特罗巴杜尔：现代诗歌的创造者》］（宾州大学帕克分校［University Park］，1970 年）——含有许多诗歌的英译，但未附有原文；A. Bonner，*Songs of the Troubadours*［《特罗巴杜尔的歌曲》］（纽约，1972 年）——有对二十位特罗巴杜尔的生平及其诗歌的精到概述，有许多完整的诗作英译，但没有原文。

延伸阅读 对于研究特罗巴杜尔和特罗威尔的诗歌及音乐的浩瀚文献，我们在此仅能提及几种；而大量的音乐曲例都被收录在非英语的著作中。P. Aubry，*Trouvères and Troubadours*［《特罗威尔和特罗巴杜尔》］（纽约和伦敦，1914 年；重印本，纽约，1969 年）；J. Beck，*Die Melodien der Troubadours*［《特罗巴杜尔的旋律》］（斯特拉斯堡，1908 年）；同一作者，*La Musique des troubadours*［《特罗巴杜尔的音乐》］（巴黎，1910 年）——尽管标题中只有特罗巴杜尔，但贝克的这两种著作其实都大量涉及了特罗威尔。R. Briffault，*The Troubadours*［《特罗巴杜尔》］（印第安纳州布鲁明顿，1965 年）——该书没有涉及音乐问题，但对阿拉伯文化的影响进行了生动翔实的介绍。F. Gennrich，*Grundriss einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes*［《中世纪歌曲曲式学概述》］（哈雷，1932 年）——尽管本书对于结构形式的分类武断而粗率，但其中所引曲例很有价值。H. Van der Werf，*The Chansons of the Toubadours and Trouvères*［《特罗巴杜尔和特罗威尔的尚松》］（乌得勒支，1972 年）。

有关该领域更多的参考文献，可见 Hughes，MMBb，No.1038–1236“拉丁语和俗语抒情诗歌”一节（其中文献的分类有些混乱）。

第十三章德国、意大利、西班牙和英国的世俗单声部音乐

德国

影印本与现代版本 F.Gennirch，*Die Colmarer Liederhandschrift* [《科尔马歌曲手抄本》]，SMMA，18——一份手抄本影印本；P. Runge，*Die Sangweisen der Colmarer Handschrift und die Liederhandschrift Donaueschingen* [《科尔马手抄本歌曲指南与多瑙艾辛根歌曲手抄本》]（莱比锡，1896 年）——采用方形记谱法的现代译本。参见：F. Eberth，*Die Minne-und Meistergesangsweisen der Kolmarer Liederhandschrift* [《科尔马歌曲手抄本中的恋诗和师傅歌手歌曲指南》]（代特莫尔德[Detmold]，1935 年）；R. Zitzmann，*Die Melodien der Kolmarer Liederhandschrift* [《科尔马歌曲手抄本中的曲调》]（维尔茨堡[Würzburg]，1944 年）。

F. Gennirch，*Die Jenaer Liederhandschrift* [《耶拿歌曲手抄本》]，SMMA，11—— 一份含有音乐的手抄本影印本；K. Müller，*Phototypische Facsimile-Ausgabe der JenaerLiederhandschrift* [《耶拿歌曲手抄本的微缩照片影印本》]（耶拿，1896 年）——这是一份完整的影印本；F. Saran、G. Holz 和 E. Bernouilli，*DieJenaerLiederhandschrift* [《耶拿歌曲手抄本》]，二卷本（莱比锡，1901 年；重印本，希尔德斯海姆，1966 年）——包括方形记谱法和现代音符时值两种译谱。

H. Rietsch，*Gesänge von Frauenlob*，*Reinmar von Zweter und Alexander* [《弗劳恩洛布、莱因马尔 · 冯 · 茨维特和亚历山大的歌曲》]，Denkmäler der Tonkunst in Osterreich [奥地利声乐艺术遗存]（DTO），41（Jg. 20/2；维也纳，1913 年；重印本，格拉茨[Graz]，1960 年）——影印本和现代译本。

H. Heger，*Mondsee-Wiener-Liederhandschrift* [《蒙德塞-维也纳-歌曲手抄本》]，Codices Selecti [经典汇编]，19（格拉茨，1968 年）——影印本。

P. Runge，*Die Lieder des Hugo von Montfort* [《雨果 · 冯 · 蒙特弗尔的歌曲》]（莱比锡，1906 年）。

W. Schmieder and E. Wiessner，*Lieder von Neidhart*（*von Reuental*）[《赖德哈特（罗恩塔尔）的歌曲》]，DTO，71（Jg.37/1；维也纳，1930 年）——影印本与现代译本；F. Gennrich，*Neidhart-Lieder* [《赖德哈特歌曲》]，SMMA，9——该本中收有十八首歌曲，但第 6 首的真实性存疑。A. Hatto 和 R. Taylor，*The Songs*

of Neidhart von Reuental [《赖德哈特 · 冯 · 罗恩塔尔的歌曲》]（曼彻斯特，1958 年）——该本中有十七首来源真实的配乐歌曲（两首夏歌和十五首冬歌）。每首诗作的第一诗节被译成了英语；其余诗歌文本仅有歌词大意。

F. Maurer，*Die Lieder Walthers von der Vogelweide* [《瓦尔特 · 冯 · 德尔 · 沃格尔威德的歌曲》]，二卷本，Altdeutsche Textbibliothek [古德语文献集成]，43 和 47（图宾根 [Tübingen]，1960 年和 1962 年）——含有旋律的现代译谱的版本。

除了上述影印本和手抄本（包括个别恋诗歌手的作品）的现代译谱本外，还有大量选集可资利用：F. Gennrich，*Melodien altdeutscher Lieder* [《古德语歌曲选》]，MSB，9——含有四十七首曲调；同一著者，*Mittelhochdeutsche Liedkunst* [《中世纪高地德语歌曲艺术》]，MSB，10——含有二十四首曲调；同一著者，*Troubadour*，*Trouvère*，*Minne–and Meistersingers* [《特罗巴杜尔、特罗威尔、恋诗和师傅歌手》]（科隆，1960 年）。E. Jammers，*Ausgewählte Melodien des Minnesangs* [《恋诗歌曲旋律选集》]（图宾根，1963 年）——一百三十一首歌曲；B. Seagrave 和 W. Thomas，*The Songs of the Minnesingers* [《恋诗歌手的歌曲》]（乌尔班纳 [Urbana] 和伦敦，1966 年），该书含有导论、作曲家及其歌曲的评注、歌词的英译本以及一个选曲的录音；R. J. Taylor，*The Art of the Minnesingers* [《恋诗歌手的艺术》]，二卷本（卡迪夫 [Cardiff]，1968 年）——这是 1300 年之前所有歌曲的现代合集版。W. Thomas 和 B. Seagrave，*The Songs of the Minnesingers*, *Prince Wizlaw of Rügen* [《恋诗歌手吕根的维兹拉夫王子的歌曲》]（教堂山，1967 年），包括一篇导言和歌曲的译谱及完整歌词译本。

除了英文著作外，有关恋诗歌手及其音乐的所有研究几乎都是德语的（参见：Hughes，MMBb，No. 1237–68a 和 1278–1322）。

意大利

对意大利劳达颂歌的研究数量不多，而且几乎都是非英语文献（见：Hughes，MMBb，No. 1323–1334）。唯一的包含影印本和现代译本的出版物是 F. Liuzzi 的 *La Lauda e i primordi della melodia italiana* [《劳达颂歌与意大利旋律的源头》]，二卷本（罗马，1935 年）。而德语和意大利语的歌词文本都被翻译收录在了 F. Goldin 的 *German and Italian Lyrics of the Middle Ages* [《中世纪的德语和意大利语抒

情诗》] 中（纽约州花园城，1973 年）；但意大利语抒情诗并不收录佚名的劳达。

西班牙

影印本和现代版本 H. Anglès, *La música de las Cantigas de Santa Maria* [《圣玛利亚之歌的音乐》]，三卷本（分四册出版，巴塞罗那，1943—1964 年）。该书第 1 和第 2 卷含有一份 Escorial MS j.b.2 写本的影印本以及完整的现代译谱。第 3 卷的两部分分别含有对直至十三世纪的西班牙音乐的非常细致的研究，包括坎蒂加的各个方面、阿拉伯文化的影响以及西班牙语与欧洲各地的单声歌曲之间的关系（全部用西班牙语写成，除了由 H.Spanke 用德语写的有关坎蒂加的诗律和形式外）。第 3 卷下册还包括大量其他西班牙音乐的影印本和现代转译。

J. Ribera，*Cantigas de Santa Maria* [《圣玛利亚的坎蒂加》]（马德里，1889 年）是一部文学和历史研究著作，附有一个歌词的现代版本，该书作者非常强调阿拉伯的影响；同一著者，*La música de las Cantigas*（马德里，1922 年）——这是 Madrid MS 10069 写本的影印本，但其译谱存在严重问题。第二种著作的一个缩减本由 E. Hague 和 M.Leffingwell 英译，以 *Music in Ancient Arabia and Spain* [《古代阿拉伯和西班牙的音乐》] 为名出版（伦敦和斯坦福，1929 年），其中省略了大多数影印本。

P. Vindel，*Martin Codax. Las Siete Canciones de Amor* [《马丁 · 科达兹：七首情歌》]（马德里，1915 年）——七首古歌的影印本和现代译本。其中一些影印本和全部译谱也可在后面列出的 I. Pope 的一篇论文中获得。

在 H. Anglès 的 *La música a Catalunya fins al segle XIII* [《十三世纪加泰罗尼亚的音乐》]（巴塞罗那，1935 年）中也收录了类型丰富的影印本和大量译谱。

延伸阅读 R. Stevenson，*Spanish Music in the Age of Columbus* [《哥伦布时代的西班牙音乐》]（海牙，1960 年），该书开头部分有对于中世纪阶段音乐状况的概述（第 1–49 页）。一部更早但仍然具有价值的全览性著作是 J. B. Trend 的 *The Music of Spanish History to 1600* [《1600 年以前的西班牙音乐史》]（纽约，1926 年；重印本，纽约，1965 年）；参见同一著者，*Alfonso the Sage*，*and other Spanish Essays* [《智者阿方索及其他西班牙研究论文集》]（伦敦，1926 年）。另一种有关西班牙音乐的导论性文献是 H. Anglès 的 "Hispanic Musical Culture from the Sixth to

the Fourteenth Century"["六～十四世纪的古西班牙音乐文化"],MQ,26(1940年),第494–528页。这实际上是*El Codex musical de las Huelgas*[《拉斯维加斯音乐宝典》](三卷本，巴塞罗那，1931年)的导论部分的英文缩减版。

还有一些英语的论文讨论了西班牙语单声部歌曲的一些更为特殊的方面：E. Gerson-Kiwi，"On the Musical Sources of the Judaeo-Hispanic *Romance*"["论犹太-古西班牙*罗曼司*的音乐来源"]，MQ，50(1964年)，第31–43页；A. F. G. Bell，"The 'Cantigas de Santa Maria' of Alfson X"["阿方索十世的'圣玛利亚之歌'"]，*Modern Language Review*[《当代语言评论》]，18(1923年)，第162–167页——现代译谱；I. Pope，"Medieval Latin Background of the Thirteenth-Century Galician Lyric"["十三世纪加利西亚抒情诗的中世纪拉丁语背景"],*Speculum*,9(1934年),第3–25页。

英国

两部手抄本影印本的选集中包含了一些英国宗教和世俗歌曲：

Early Bodleian Music[《早期波德林音乐》]，三卷本(伦敦，1901—1913年；重印本，法保洛夫[Farnborough]，1967年)。第1卷为Sir John Stainer编*Sacred and Secular Music from Manuscripts in the Bodleian Library*[《波德林图书馆抄本文献中的宗教与世俗音乐》]，含有二百二十三份影印本(第2卷中的现代译谱是老式的)；第三卷为E. B. Nicholson编的*Introduction to the Study of some of the oldest Latin Musical Manucripts in the Bodleian Library*[《波德林图书馆藏最早拉丁音乐抄本研究导论》]，含有七十一份影印本。

Early English Harmony[《早期音乐和声》]，二卷本(伦敦，1897—1913年)。H.E.Wooldridge编的第1卷有对六十份影印本的简要描述。第2卷中出自H.V.Hughes之手的现代译谱大多是不能使用的。

除了本章脚注24–28中征引的文献以及其他音乐史中相关的简介外，几乎还没有对英语单声歌曲的专门性研究。J.H. Chaytor的*The Troubadours and England*[《特罗巴杜尔和英国》](剑桥，1923年)仅仅把特罗巴杜尔视作纯粹的文学创造者。在B. Stone翻译的*Medieval English Verse*[《中世纪英语诗》](修订版，企鹅古典丛书，伦敦，1971年)中，收有九十六首歌中类型的宗教和世俗诗作。在

该集附录中，译者还胪列了含有这些古诗的原文的现代出版物，并附上了简要的“延伸文献”，其中主要是文学和历史著作。

第十四章 十三世纪的宗教和世俗多声部音乐

影印本和现代版本 关于最古老的经文歌合集的影印本，见第八至十章的参考文献中列出的圣母院手抄本（***F***、***Ma***、$\boldsymbol{W_1}$和$\boldsymbol{W_2}$）情况。较晚的合集出版物如下：

Ba：P. Aubry，*Cent Motets du XIIIe siècle*［《十三世纪经文歌百首》］，三卷本（巴黎，1908年；重印本，纽约，1964年）；现代译谱本（第2卷）采用了C谱号，译谱并非完全精确；第3卷的评注中包括十三份来自当时文献中的影印本。该抄本的一个由G.Anderson编辑的新版现已作为CMM的第75号出版（AIM，1977年）。

CL：L. Dittmer，*Paris*，*13521[Cl] & 11411*，PMMM，4——影印本，附有导言和两首经文歌的译谱。F. Gennrich，*Ein altfranzösischer Motettenkodex*［《古法语经文歌抄本》］，SMMA，6——仅有影印本和索引。G. Anderson，*Motets of the Manuscripts La Clayette*［《“La Clayette”写本的经文歌》］，CMM，68（AIM，1975年）——此为完整版本。

拉斯维加斯［Las Huelgas］：*El Codex musical de las Huelgas*［《拉斯维加斯音乐藏稿》］，三卷本（巴塞罗那，1931年）——包括导论（加泰罗尼亚语）、影印本和C谱号的译谱。由G. Anderson编辑的一个新版即将问世（CMM，79）［**译者按**：*The Las Huelgas Manuscript*，**两卷本，纽豪森-斯图加特**（Neuhausen-Stuttart），1982**年**］。

Mo：Y. Rokseth，*Polyphonies du XIIIe siècle*［《十三世纪的多声部音乐》］，四卷本（巴黎，1935—1939年）——含有影印本、现代译谱以及评注。

Tu：A. Auda，*Les Motets wallons du manuscrit de Turin: Vari 42*［《都灵写本“Vari 42”中的瓦隆语经文歌》］，二卷本（布鲁塞尔，1953年）——影印本和译谱本。

其他现代版本与选集：F.Gennrich，*Aus der Frühzeit der Motette*［《经文歌的发源》］，MSB，22/23——影印本和两部来自$\boldsymbol{W_1}$的克劳苏拉套曲的复制本，还有$\boldsymbol{W_2}$和***F***中与$\boldsymbol{W_1}$相同的经文歌的复制本；同一著者，*Die Sankt Viktor-Clausullae und ihre Motetten*［《圣维克多克劳苏拉及其经文歌》］，MSB，5/6——克劳苏拉的影印

本和经文歌原本记谱形式的复制本；同一著者，*Florilegium motetorum* [《经文歌荟萃》]，SMMA，17——“代表十三世纪经文歌曲目概貌”的五十三首经文歌的合集；H. Tischler，*A Medieval Motet Book* [《中世纪经文歌选集》]（纽约，1976年）——一部含有十八首经文歌的供人声和乐器表演之用的选集。H.Tischler宣称即将出版一部最早期经文歌的完整全集本以及一个 ***Mo*** 的新的现代译本［译者按：*The Montpellier Codex*（*Recent Researcher in the Music of Middle Ages and Early Renaissance*，*2–8*），威斯康星州麦迪逊，1979年］。

G. Anderson，*The Latin Compositions in Fascicules VII and VIII of the Notre Dame Manuscript Wolfenbüttel Helmstadt 1099*（*1206*）［W_2］[《圣母院写本“*Wolfenbüttel Helmstadt 1099*（*1206*）” W_2 第7和第8分册中的拉丁语作品》]，MSt，24/1——这是一个带有经文歌文本及历史信息的翻译的评注版。卷24/2含有完整的译谱。

关于亚当・德・拉・阿莱的经文歌和多声部歌曲，见第十一、十二章的文献中胪列的其作品的全集版本。

附属于十三世纪经文歌抄本的其他音乐的影印本及译谱本，见于第八至十章的文献。

延伸阅读 G. Anderson，“Motets of the Thirteenth Century Manuscript La Clayette”［“十三世纪写本‘La Clayette’中的经文歌”]，MD，27（1973年），第11–40页；同一著者，“Newly Identified Clausula–Motets in the Las Huelgas Manuscript”［“拉斯维加斯写本中新甄别出的克劳苏拉——经文歌”]，MQ，55（1969年），第228–245页；同一著者，“Newly Identified Tenor Chants in the Notre Dame Bilingual Motets——A Study in the History of Music（c.1215–1245）”［“圣母院双语经文歌中新识别出的圣咏固定声部——音乐史研究（约1215–1245年）”]，*Miscellanea Musicologica–Adelaide Studies in Musicology* [《音乐学研究集——阿德莱德大学音乐学学刊》]，3（1968年），第50–144页；同一著者，“Notre Dame Latin Double Motets ca.1215—1250”［“1215—1250年前后的圣母院拉丁语二重经文歌”]，MD，25（1971年），第35–92页；同一著者，“A Small Collection of Notre Dame Motets ca.1215—1235”［“一部1215—1235年左右的圣母院经文歌小集”]，JAMS，22（1969），第157–196页。F. Mathiassen，*The Style of the Early Motet* [《早期经文歌

的风格》]，哥本哈根，1966年。

还有一些论文探讨了经文歌曲目的特定方面：D. Harbinson，“The Hocket Motets in the Old Corpus of the Montpellier Motet Manuscript”[“蒙彼利埃经文歌写本的老曲目中的分解经文歌”]，MD，25（1971年），第99–112页；同一著者，“Imitation in the Early Motet”[“早期经文歌中的模仿手法”]，ML，45（1964年），第359–368页。参见：W.Dalglish，“The Hocket in Medieval Polyphony”[“中世纪多声音乐中的断续手法”]，MQ，55（1969年），第344–363页。H. Nathan，“The Function of Text in French Thirteenth–Century Motets”[“十三世纪法语经文歌中歌词文本的功能”]，MQ，28（1942），第445–462页。H. Tischler，“The Evolution of the Harmonic Style in the Notre Dame Motet”[“圣母院经文歌的和声风格的演进”]，AcM，28（1956年），第87–95页；同一著者，“The Evolution of Form in the Earliest Motets”[“最早期经文歌中曲式的演进”]，AcM，31（1959年），第86–90页；同一著者，“Intellectual Trends in thirteenth–century Paris as reflected in the Texts of Motets”[“十三世纪巴黎的知识活动趋向在经文歌歌词文本中的反映”]，*The Music Review*[《音乐评论》]，29（1968年），第1–11页；同一著者，“Why a New Edition of the Montpellier Codex ?”[“为何要有《蒙彼利埃藏稿》的新译本？”]，AcM，46（1974年），第58–75页。

大量研究涉及了十三世纪的英国多声音乐实践：K. Levy，“New Material on the Early Motet in England”[“英国早期经文歌的新素材”]，JAMS，4（1951年），第220–239页；H. Tischler，“English Traits in the Early Thirteenth–Century Motet”[“十三世纪早期经文歌中的英国因素”]，MQ，30（1944年），第458–476页。E. Sanders，“Peripheral Polyphony of the 13th Century”[“十三世纪的非主流多声部音乐”]，JAMS，17（1964年），第261–287页。这些论文以及下面提到的J.Handschin的长文讨论了可能存在的大陆音乐实践中的英国因素以及相互关系。

关于《夏天来了》卡农曲的相关问题在四篇系列研究中有涉及：M. Bukofzer，*“Sumer is icumen in”：a Revision*[《“夏天来了”：一个修订版》]（伯克利，1944年）；B. Schofield，“The Provenance and Date of ‘Sumer is icumen in’”[“‘夏天来了’的出处与定年”]，*The Music Review*，9（1948年），第81–86页；N. Pirrotta，“On the Problem of ‘Sumer is icumen in’”[“有关‘夏天来了’的问题”]，MD，29（1948

年），第 205–216 页；J.Handschin，“The Summer Canon and its Background” [“夏日卡农及其背景”]，MD，3/5（1949 年 /1951 年），第 55–94 页，第 65–113 页。

第十五至十六章　法国的“新艺术”和十四世纪礼仪多声部音乐

影印本和现代版本　P. Aubry 编，*Le Roman de Fauvel* [《福韦尔传奇》]（巴黎，1907 年）——MS Paris，Bibl.nat.，fr.146 的彩色影印本，此系这首长诗的唯一一个配有音乐插段的写本。L. Schrade 在 PM 第 1 号中编辑了《福韦尔传奇》中的全部多声部音乐、归于维特里名下的晚期经文歌以及除了《索邦弥撒》之外的十四世纪弥撒套曲。

N.Wilkins，*The Works of Jehan de Lescurel* [《让 · 德 · 勒斯居雷尔的作品》]，CMM，30（AIM，1966 年）——影印本和现代译谱本。F. Gennrich 的 SMMA，13 是另一个其音乐作品的现代版本，该本也被刊布于 RVB，1，第 307–322 页（另见：RVB，2，第 246–254 页）。

W.Apel 在 FSC 中收录了几首十四世纪初期的世俗多声音乐曲例，外加全部的法语猎歌，不过后者中大多来自十四世纪的晚期。

F. Ll. Harrison 的 PM，5 中收录了 ***Iv*** 及较晚文献中的经文歌。

H. Stäblein-Harder 的 *Fourteenth-Century Mass Music in France* [《十四世纪法国的弥撒音乐》]（CMM，29，AIM，1962 年）是一个现代版本，在 MSD 第 7 号中有该本的导论和评注。***Apt*** 写本的音乐的一个不那么可靠的现代译本是 A. Gastoué 的 *Le Manuscrit de musique du Trésor d'Apt* [《阿普特藏稿的音乐手抄本》]（巴黎，1936 年）。《图尔内弥撒》的另一个现代译本出自 C. Van den Borren 之手（CMM，13，AIM，1957 年）。

延伸阅读　L. Schrade，“The Chronology of the Ars Nova in France” [“法国‘新艺术’年表”]，*Les Colloques de Wégimont*，*II–1955* [《维吉蒙研讨会文集》]（巴黎，1959 年），第 37–62 页；同一著者，“Philippe de Vitry : Some New Discoveries” [“菲利普 · 德 · 维特里：一些新发现”]，MQ，42（1956 年），第 330–354 页。

关于经文歌的研究：D. Harbinson，“Isorhythmic Technique in the Early Motet”[“早期经文歌中的等节奏技术”]，ML，47（1966 年），第 100–109 页；E.Sanders，“The Early Motets of Philippe de Vitry” [“菲利普 · 德 · 维特里的早期经文歌”]，JAMS，

28（1975年），第24–45页；W. Apel，“Remarks about the Isorhythmic Motet”［“等节奏经文歌缀言”］，*Les Colloques de Wégimont, II—1955*［《维吉蒙研讨会文集》］，（巴黎，1959年），第139–148页；G. Reaney，“The Isorhythmic Motet and its Social Background”［“等节奏经文歌及其社会背景”］，*Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Kassel 1962*［《1962卡赛尔国际音乐学会大学论文集》］（卡赛尔，1963年），第25–27页；U. Günther，“The 14th–Century Motet and its Development”［“十四世纪的经文歌及其演进”］，MD，12（1958年），第27–58页。

关于十四世纪弥撒乐章的研究：L. Schrade，“The Mass of Toulouse”［“图卢兹弥撒”］，RBM，8（1954年），第84–96页；同一著者，“A Fourteenth–Century Parody Mass”［“一部十四世纪的仿作弥撒”］，AcM，27（1955年），第13–39页，还有一些注释刊载于AcM，28（1956年），第54–55页；R. Jackson，“Musical Interrelations between 14th–Century Mass Movement”［十四世纪弥撒乐章之间的音乐关联性］，AcM，29（1957年），第54–64页。

关于世俗尚松体裁“固定形式”［formes fixes］的早期历史，参见第十七章文献。

还有一些英语的研究成果或理论著作的英译本可供参考：L. Plantinga，“Philippe de Vitry's *Ars Nova*: a Translation”［“菲利普·德·维特里的《新艺术》英译”］，JMT，5（1961年），第204–223页； E. Warner，“The Mathematical Foundation of Philippe de Vitry's *Ars Nova*”［“菲利普·德·维特里的《新艺术》的数学基础”］，JAMS，9（1956年），第128–132页。F.J.Smith，“Jacques de Liège, an Anti–Modernist?”［“雅克·德·列日：一位反现代派吗？”］，RBM，17（1963年），第3–10页；同一著者，“Ars Nova—a Re–definition ?”［“‘新艺术’——重新定位？”］，MD，18（1964年），第19–35页和19（1965年），第83–97页；同一著者，*Jacobi leodiensis*，*Speculum Musicae*［《雅各比·勒翁狄昂西斯，音乐宝鉴》，*Jacobi leodiensis*即“雅克·德·列日”的拉丁文写法］，MSt，13和22。

第十七章　纪尧姆·德·马肖

音乐作品的现代版本　F. Ludwig，*Guillaume de Machaut : musikalische Werke*［《纪尧姆·德·马肖：音乐作品集》］，四卷本（莱比锡，1926年，仅出头三卷；重印本及H. Besseler根据Ludiwig的笔记编辑的第4卷，1954年）；L. Schrade，

The Works of Guillaume de Machaut[《纪尧姆 · 德 · 马肖的作品》], 二卷本, PM, 2、3（1956 年）。

还有一些马肖《圣母弥撒》的单行本：J. Chailley（巴黎，1948 年）；F. Gennrich，SMMA，1（影印本）；H. Hübsh（海德堡，1953 年）；A. Machabey（列日，1948 年）；D. Stevens（伦敦与纽约，1973 年）；G. De Van，CMM，2（AIM，1949 年）。以上各本（除影印本外）均是供演出的版本。

诗歌作品的现代版本 V. Chichmaref，*Guillaume de Machaut : Oeuvres lyrique* [《纪尧姆 · 德 · 马肖：抒情诗集》]，二卷本（巴黎，1909 年）；E. Hoepffner，*Oeuvres de Guillaume de Machaut* [《纪尧姆 · 德 · 马肖作品集》]，三卷本（巴黎，1908—1921 年），该本收有长篇诗作（包括 *Remède de Fortune* [《命运的慰藉》] 及其配乐），但没有包括以下两部长诗：M. L. De Mas Latrie，*La Prise d' Alexanderie* [《亚历山大里亚的夺取》]（日内瓦，1877 年）；P. Paris，*Guillaume de Machaut : Le livre du Voir Dit* [《纪尧姆 · 德 · 马肖：真言集》],（巴黎, 1875 年）。N. Wilkins，*La Louange des dames by Guillaume de Machaut* [《纪尧姆 · 德 · 马肖的群芳咏》]（爱丁堡，1972 年），含有马肖的二十二首诗配乐的现代译本。

延伸阅读 关于马肖生平与创作的短小而全面的概览，参见：G. Reaney，*Guillaume de Machaut* [《纪尧姆 · 德 · 马肖》]，牛津作曲家研究系列，9（伦敦，1971 年）。

大量与马肖有关的英语文献主要研究其世俗歌曲。这方面研究的基础性读物是 W. Apel 的 "Rondeaux, Virelai, and Ballades in French 13th-Century Song" ["十三世纪法语歌曲中的回旋歌、维勒莱和叙事歌"], JAMS, 7（1954 年）, 第 121-130 页；G. Reaney 的 "Concerning the Origins of the Rondeau, Virelai and Ballade Forms" ["论回旋歌、维勒莱和叙事歌形式的起源"]，MD，6（1952 年），第 155-166 页；同一著者，"The Development of the Rondeau，Virelai and Ballade Forms from Adam de la Hale to Guillaume de Machaut" ["从亚当 · 德 · 拉 · 阿莱到纪尧姆 · 德 · 马肖的回旋歌、维勒莱和叙事歌形式的演进"]，*Festschrift Karl Gustav Fellerer，zum 60. Geburtstag* [《卡尔 · 古斯塔夫 · 费勒尔六十华诞纪念文集》]（雷根斯堡 [Regensburg]，1962 年）。

还有不少论文涉及了马肖歌曲的各个方面：G. Reaney，"Fourteenth Century

Harmony and the Ballades，Rondeaux and Virelais of Guillaume de Machaut”［“纪尧姆 · 德 · 马肖的叙事歌、回旋歌和维勒莱与十四世纪的和声”］，MD，7（1953 年），第 129–146 页；同一著者，“The Ballades，Rondeaux and Virelais of Guillaume de Machaut: Melody，Rhythm and Form”［“纪尧姆 · 德 · 马肖的叙事歌、回旋歌和维勒莱：旋律、节奏和结构”］，AcM，27（1955 年），第 40–58 页，同一著者，“Guillaume de Machaut: Lyric Poet”［“纪尧姆 · 德 · 马肖：抒情诗人”］，ML 39（1958 年），第 38–51 页；同一著者，“The Poetic Form of Machut's Musical Works”［“马肖音乐作品的诗体形式”］，MD，13（1959 年），第 25–41 页；S.J.Williams，“Vocal Scoring in the Chansons of Machaut”［“马肖尚松的人声记谱”］，JAMS，21（1968 年），第 251–257 页。

有关马肖行吟曲的论文：G. Reaney，“The *Lais* of Guillaume de Machaut and their Background”［“纪尧姆 · 德 · 马肖的行吟曲及其背景”］，*Proceeding-sofRoyal Musical Association*，［《王家音乐协会学刊》］82（1955/56），第 15–32 页；L. Schrade，“Guillaume de Machaut and the Roman de Fauvel”［“纪尧姆 · 德 · 马肖和福韦尔传奇”］，*Misecelanea en homenaje a Monsenor Higinio Anglès*［《伊希尼奥 · 安格莱斯先生致敬论文集》］，二卷本（巴塞罗那，1958—1961 年），2，第 843–850 页；另参见本章注释 13 和 14 中所征引的论文。还有一些研究马肖音乐的各个方面的较短论文刊载于 *Early Music*［《早期音乐》］，5（1977 年）的马肖研究专栏，第 462–498 页。

第十八章　意大利“新艺术”

影印本和现代版本　G.Vecchi 编，*I Piu antichi monumenti italiani di melica mensurale*［《意大利有量音乐最古遗存》］（博洛尼亚，1960 年）——1300 年前的十四份手抄本影印本。

Monumenta Lyrica Medii Aevi Italica–Mensurabilia［《中世纪意大利抒情歌曲遗产–有量编》］（博洛尼亚，1966 年起出版）之一：F. A. Gallo 和 G.Vecchi 编，*I Piu antichi monumenti sacri italianni*［《意大利宗教音乐遗产》］（1968 年）——一百五十一份宗教音乐的影印本，大多数为 1400 年之前的意大利多声部音乐；之二：G.Vecchi 编，*Il Canzoniere musicale del Codice Vaticano Rossi 215*［《梵蒂冈所

藏写本 Rossi 215 的音乐曲集》]（1966 年）——一份完整的影印本。该系列中的其他十四世纪手抄本将在今后数年中陆续刊行。

G. Reaney 编，*The Manuscript London，British Museum，Additional 29987*［《大英博物馆藏伦敦写本，附加 29987》]，MSD，13（AIM，1965 年）——带有导言和抄本详细目录的影印本。该版中的导论性材料和详细目录以及一个附带的荣耀经的译本被以同样的名称刊载于 MD，12（1958 年），第 67–91 页。

十四世纪意大利多声部音乐的完整曲目还未出版，现有的译谱主要收录在两种系列选集中：N. Pirrotta 编，*The Music of Fourteenth Century Italy*（MFCI）[《十四世纪的意大利音乐》]，五卷本，CMM，8（AIM，1954—1964 年）。L. Schrade 编，PM，4 和 W.T. Marrocco 编的 PM，6—9（摩纳哥，1958—1975 年）。MFCI 各卷包含了所有具名的作曲家的作品，其中：CMM，8，第 1 卷为翡冷翠的巴托洛梅奥［Bartolomeo］、乔万尼和盖阿尔德洛；第 2 卷为大师皮耶罗、《罗西藏稿》和十一首佚名牧歌和意大利语猎歌；第 3 卷为翡冷翠的洛伦佐和多纳托、罗索 · 达 · 柯勒格拉诺［Rosso da Collegrano］以及九首佚名式的乐曲；第 4 卷为雅各布 · 达 · 博洛尼亚和温琴佐 · 达 · 里米尼［Vicenzo da Rimini］；第 5 卷为安德烈阿 · 达 · 翡冷翠和七位佛罗伦萨圈子里的小作曲家。

而 PM 已出各卷的内容包括：卷四，弗朗切斯科 · 兰蒂尼；卷六，大师皮耶罗、乔万尼 · 达 · 翡冷翠、雅各布 · 达 · 博洛尼亚；卷七，温琴佐 · 达 · 里米尼、罗索 · 达 · 柯勒格拉诺和佛罗伦萨的多纳托、盖阿尔德洛和洛伦佐；卷八、尼科罗 · 达 · 佩鲁吉亚和佚名氏的牧歌与猎歌；卷九，巴尔托利诺 · 达 · 帕多瓦、堂 · 保罗［Don Paolo］、埃吉迪乌斯和吉利尔穆斯 · 德 · 弗朗西亚［Egidius and Guilielmus de Francia］。卷十和卷十一也含有意大利语世俗多声音乐，但在本书写作之时尚未出版。卷十二（1976 年）收录意大利的宗教音乐，主要是弥撒乐章和经文歌。

其他现代版本：L. Ellinwood，*The Works of Francesco Landini*［《弗朗切斯科 · 兰蒂尼的创作》]（马萨诸塞州剑桥，1939 年）——老式译谱，但其导论还是有用的；W.T.Marrocco，*Fourteenth–Cenntury Italian Cacce*［《十四世纪意大利猎歌》]，第 2 修订版（马萨诸塞州剑桥，1961 年）；同一著者，*The Music of Jacopo da Bologna*［《雅各布 · 达 · 博洛尼亚的音乐》]（伯克利，1954 年）；J. Wolf，

Der Squarcialupi Codex［《斯夸奇亚卢皮藏稿》］（利普施塔特［Lippstadt］，1955年）——这部沃尔夫身后出版的现代译本采用C谱号，精确性方面有些问题。

延伸阅读 上面胪列的版本大多含有有价值的导论，但除此之外，英语世界中的研究成果就不多见。在本章脚注中征引过的文献之外，下列的研究论文也值得关注：L. Ellinwood，"The Fourteenth Century in Italy"［"十四世纪的意大利"］，NOHM，3，31–81；W. T. Marrocco，"The Ballata—a Metamorphic Form"［"巴拉塔—— 一种变态形式"］，AcM，31（1959年），第32–37页；同一著者，"Integrative Devices in the Music of the Italian 'Trecento'"［"十四世纪意大利音乐的整体性结构手法"］，*L'Ars nova italiana del trecento III : Secondo convegno internazionale*，*1969*［《十四世纪意大利的"新艺术"III：1969年第二次国际研讨会》］（切尔塔尔多［Certaldo］，1970），第411–429页；C. Schachter，"Landini's Treatment of Consonance and Dissonance : A Study in Fourteenth-Century Counterpoint"［"兰蒂尼对协和与不协和的处理：十四世纪的对位手法的研究"］，*The Music Forum*［《音乐论坛》］（纽约和伦敦，1970年），2，第130–186页。

相关的更为详细的参考文献，可参见：V. L. Hagopian，*Italian Ars Nova: A Bibliographic Guide to Modern Editions and Related Literature*［《意大利"新艺术"：现代版本及相关文献研究指南》］，第2修订版（伯克利，1973年）；以及A.Hughes，MMBb，No.1631–1748。

第十九章　向文艺复兴的演进

影印本和现代版本 没有那一份手抄本被以影印本形式出版，但在一些现代版本中包含了一些原始的记谱形态的例证：

W. Apel，*French Secular Compositions of the Fourteenth Century*（FSC）［《十四世纪的法语世俗音乐作品》］，三卷本，CMM，53（AIM，1970—1972年）；同一著者，*French Secular Music of the Late Fourteenth Century*（FSM）［《十四世纪晚期的法语世俗音乐作品》］（马萨诸塞州剑桥，1950年）——八十一首乐曲的译谱、八份影印本和一份极有分量的导论；S. Clercx，*Johannes Ciconia: Un musician liégeois et son temps*［《约翰内斯·奇科尼亚：一位列日音乐家和他的时代》］，二卷本（布鲁塞尔，1960年）——第二卷含有译谱和十六份影印本；U. Günther，*The*

Motets of the Manuscripts Chantilly，*muse condé*，*564*（*olim 1047*） *and Modena*，*Biblioteca estense*，*α*，*M.5*，*24*（*olim lat.568*）[《香蒂利手抄本和摩德纳手抄本中的经文歌》]，CMM，39（AIM，1965）；R. Hoppin，*The Cypriot-French Repertory of the Manuscript Torino*，*Biblioteca Nazaionale*，*J. II.9*［《托里诺抄本中的塞浦路斯语-法语音乐曲目》]，四卷本，CMM，21（AIM，1960—1963 年）——每卷含有四份影印本；G. Reaney，*Early Fifteenth-Century Music*［《十五世纪早期的音乐》]，六卷本，CMM，11（AIM，1955 年起）；C. Van den Borren，*Pièces polyphoniques profanes de provenance liégeoise*［《来自列日的世俗多声部音乐》]（布鲁塞尔，1950 年）；N. Wilkins，*A 14th-Century Repertory from the Codex Reina*（***PR***）[《〈雷纳藏稿〉（***PR***）中的十四世纪曲目》]，CMM，36（AIM，1966 年）——含有五十二首叙事歌、维勒莱和回旋歌；同一著者，*A 15th-Century Repertory from the Codex Reina*［《〈雷纳藏稿〉中的十五世纪曲目》]，CMM，37（AIM，1966 年）；M.Perz，*Sources of Polyphony up to c.1500*［《1500 年之前的多声部文献》]，Antiquitates Musicae in Polonia［波兰古代音乐］，13、14（华沙，1973—1976 年）——含有几种手抄本的影印本和译谱，包括三个弥撒乐章和奇科尼亚的经文歌 *Regina gloriosa*［《荣耀的女王》]。

有关 CMM 各卷内容的详细信息，可参见 MD 各期中 AIM 出版物的目录。

手抄本的详细目录 大多数上列的现代版本以及下列的著录马肖到迪费之间的过渡时期的手抄本的乐曲的详细目录出版物均附有极有价值且内容丰富的用英语写成的导论：

BL：G. De Van，MD，2（1948），第 231-257 页——两份影印本，但没有导论。

BU：H.Besseler，MD，6（1952），第 39-65 页——这部十五世纪手抄本的影印本，其中包含了迪费和班舒瓦的作品，曾经和 A.Gallo 的评注及译谱一起刊载于 *Monumenta Lyrica Medii Aevi Italica III—Mensurabilia*［《中世纪意大利抒情歌曲遗产 III——有量编》]，第 3 卷，第 1 和第 2 部分（博洛尼亚，1968—1970 年）。

Ch：G.Reaney，MD，8（1954），第 59-113 页及“附记”，MD，10（1956），第 55-59 页。

Mod：U. Günther，MD，24（1970），第 17-67 页；N. Pirrotta，*Atti della Reale Accademia...di Palermo*［《巴勒莫王家学会会刊》]（1946 年），系列 IV，第四卷，

第 2 部分，第 101–154 页。上述两种著作的导论分别以德语和意大利语写成。

O：G.Reaney，MD，9（1955），第 73–104 页。如同两部博洛尼亚写本一样，该本保留了过渡时期的晚期曲目，直至迪费和班舒瓦时代的作品。

PR：K. von Fischer，MD，11（1957），第 59–113 页，第 38–78 页；另见：N.Wilkins，"The Codex Reina：a Revised Description"［"《雷纳藏稿》：修正后的描述"］，MD，17（1963 年），第 57–73 页，Fischer 对此的回应见于同书第 74–77 页。这两份详细目录和 Wilkins 的论文都收入了 ***PR*** 的影印本。

TuB：H.Besseler，AMW，7（1925 年），第 209 页起；参见：Hoppin，CFR（CMM，21）第四卷的相关内容以及 MSD，19 中与该本的素歌相关的部分。

有关这些手抄本的带有原始记谱首句的索引，见：RISM，B IV 2 和 IV3。

延伸阅读 W. Apel，"The Development of French Secular Music During the Fourteenth Century"［"十四世纪法语世俗音乐的发展"］，MD，27（1973 年），第 41–59 页；R. Hoppin，"The Cypriot–French Repertory of the Manuscript Torino，Biblioteca Nazaionale，J. II.9"［"托里诺抄本中的塞浦路斯语–法语音乐曲目"］，MD，11（1957 年），第 79–125 页；N. Pirrotta，"On Text Forms from Ciconia to Dufay"［"论从奇科尼亚到迪费的文本形式"］，AMRM，第 673–682 页；G. Reaney，"Machaut's Influence on Late Medieval Music. I :France and Burgundy; II: Non–Gallic Countries"［"马肖对于晚期中世纪音乐的影响。I：对法国和勃艮第地区；II：对非高卢国家"］，*The Monthly Musical Record*［《音乐录音月刊》］，88（1958 年），第 50–58 页；第 96–101 页；N. Wilkins，*One Hundred Ballades*，*Rondeaux and Virelais from the Late Middle Ages*［《中世纪晚期的一百首叙事歌、回旋歌和维勒莱》］（剑桥，1969 年）——这是一个诗歌选集并带有评注和一个音乐附录；同一著者，"The Post–Machaut Generation of Poet–Musicians"［"后马肖一代的诗人—音乐家"］，*Nottingham Medieval Studies*［《诺丁汉中世纪研究》］，12（1968 年），第 40–84 页。

关于成对弥撒乐章的论文，参见：M.Bukofzer，"The Origins of the Cyclic Mass"［"弥撒套曲的起源"］，SMRM，第 217–226 页；P. Gossett，"Techniques of Unification in Early Cyclic Masses and Mass Pairs"［"早期弥撒套曲和成对弥撒的整体性技术"］，JAMS，19（1966 年），第 205–231 页；C.Hamm，"The Reson Mass"［"雷森弥撒"］，JAMS，18（1965 年），第 5–21 页。

第二十章　英国的插曲

现代版本　L. Dittmer，*The Worcester Fragments*［《沃切斯特残篇》］，MSD，2（AIM，1957 年）；A. Hughes 和 M.Bent，*The Old Hall Manuscript*（OHM）［《老霍尔抄本》］，三卷本，CMM，46（AIM，1969—1973 年）；A. Ramsbotham 等，*The Old Hall Manuscript*，三卷本（南什多姆［Nashdom］和伦敦，1933—1938 年）；M. Bukofzer，*John Dunstable : Complete Works*［《约翰 · 邓斯泰布尔全集》］，Musica Britannica［不列颠音乐丛刊］，8，修订版（伦敦，1969 年）；C. Hamm，*Lionel Power : Complete Works*［《列昂内尔 · 鲍尔全集》］，二卷本，CMM，50（AIM，1969 年）——第 2 卷尚未出版。

延伸阅读　有关中世纪英国音乐和音乐机构的最为全面的描述见于：F. Ll. Harrison 的 *Music in Medieval Britain*［《中世纪不列颠的音乐》］（纽约，1959 年）——尤其是该书第三至五章。有关十四和十五世纪英国教会音乐的研究，可见 NOHM，3，第 3 章和第 6 章。

OH 中的成对弥撒乐章的研讨，见于：A. Hughes，"Mass Pairs in the Old Hall and other English Manuscripts"［"老霍尔及其他英国抄本中的成对弥撒"］，RBM，19（1965 年），第 15-27 页；以及 D. Stevens，"Communication"［"商榷"］，JAMS，20（1967 年），第 516-517 页。OH 在大英图书馆（之前为大英博物馆）中的收藏情况，见：M. Bent，"The Old Hall Manuscript"［"老霍尔抄本"］，*Early Music*，2（1974 年），第 2-14 页，含有四份影印本。

除了在本章的脚注中提到的论文外，还有一些极有价值的文献也应予以重视：G. Reaney，"John Dunstable and Late Medieval Music in England"［"约翰 · 邓斯泰布尔和晚期中世纪的英国音乐"］，*Score*［《乐谱》］，8（1953 年），第 22-33 页；E. H. Sanders，"Cantilena and Discant in 14th-Century England"［"十四世纪英国的坎蒂莱纳和迪斯康特"］，MD，19（1965 年），第 7-52 页；A. B. Scott，"The Performance of the Old Hall Descant Settings"［"老霍尔音乐的演唱"］，MQ，56（1970 年），第 14-26 页；D. Stevens，"A Recently Discovered Source of Medieval Polyphony in England"［"新近发现的中世纪英国的多声部音乐文献"］，MQ，41（1955 年），第 26-40 页。

与这一领域相关的详细得多的、但仍然是经过筛选的文献，请见：A. Hughes，MMMBb，No.1749-1815。

索　引

术语的定义出现在以黑体标注的页面。

此表所附均为原著页码，即中译本页边码。

A

B

C

D

E

F

G

H

I

J

K

L

M

N

O

P

Q

R

S

T

U

V

W

X

Z

译后记

“诺顿音乐断代史丛书”在西方音乐学界广受好评，影响很大。这一系列的每部音乐断代史写作都吸取了当时各个领域研究的新成果，学术底蕴丰厚，堪称西方音乐断代史论的优秀文本。每部著作的内容不仅涉及相关断代史中音乐发展的主要脉络和艺术问题，而且在现有研究成果的基础上提出与探讨了许多值得进一步深思的学术问题。另外，诺顿出版社还配合每部断代史著作出版了由每位作者亲自编订的相应的谱例集，帮助读者进一步理解相关时代的音乐特征和风格演变。

理查德 · 霍平的《中世纪音乐》是“诺顿音乐断代史丛书”中最早出版的一卷，距今已经有三十八个年头了。这部专著长期以来是西方音乐学界（尤其是英语世界）有关欧洲中世纪音乐的标准论著，资料丰富、条理清晰、叙述详赡，基本上概括了这一研究领域的全貌并反映了上世纪七十年代之前的研究状况。虽然，由于出版时间太早，许多中世纪音乐的研究课题在近四十年的岁月中已经有了很大变化与进展，不过该书对于我国的欧洲中世纪音乐研究者（尤其是刚刚涉及这一领域的青年学子），仍然不失为一部实用的参考书，如果配合已经由中央音乐学院余志刚教授翻译成中文的杰里米 · 尤德金的《欧洲中世纪音乐》（中央音乐学院出版社，2005 年）一书在教学中使用，无疑将很好地加深学生对于中世纪音乐文化的理解和对音乐形态的把握。

译者自上世纪九十年代晚期开始对欧洲中世纪音乐发生兴趣，至今已近二十年，其间备尝艰辛，也略有所获。应该说，这二十年时间也是我国的欧洲中世纪音乐研究从无到有、从学习西方既有研究成果到开始逐渐形成一些具有自身特色的研究视野的一个阶段。在今后的时期，如果我国的中世纪音乐研究者能持续不断地译介国外优秀学术成果，同时以中国古代音乐和世界音乐为参照背景（包括

借鉴音乐人类学和音乐社会学的方法），深入地理解欧洲中世纪音乐的发生机制与文化特征，并将中世纪音乐的研究与整个汉语人文学术界对中世纪欧洲的研究结合起来，那么，我相信这一学术领域将会是我国的西方音乐研究中极具潜能和生命力的一块沃土。这本译著也算是对自己学习中世纪音乐史的一个小结，限于学殖荒疏，其中讹误必定还不少，尚希同志们多多指正。

在该译本即将出版之际，我要感谢上海音乐出版社社长兼总编辑费维耀先生、本书的责任编辑于爽女士以及上海音乐出版社的资深编辑陶天先生，他们对于本书和整套“诺顿”中译本的问世都付出了心血。我还要感谢上海音乐学院杨燕迪教授、孙国忠教授和中央音乐学院余志刚教授，他们长期以来对于我的帮助与指导，保证了翻译工作的顺利进行。最后，我尤其要感谢法国友人雷米 · 冈波斯（Rémy Campos）教授，是他赠予我《中世纪音乐》一书的法译本，这对于我的译述起到了十分重要的参考作用。

伍维曦

2016 年 4 月 24 日于上海音乐学院